


# المشهد الثقافي

المشهد 10

أغسطس 2002

- 
- أهل الفكر و أهل القرار  
● تساؤلات هيكل و جوانب بقاء  
● نجم.. الشاعر الثائر الصلوح  
● ثقافة الجسد في الفن والفلسفة  
● التليفزيون.. وتشويه التاريخ

# المدى اللغوي



إهداء 2006  
الدكتور/ محمود أمين العالم  
القاهرة

# المهر الثقافي

تصدر عن وزارة الثقافة

مجلة ثقافية شهرية  
مجلة كل المثقفين على اختلاف مدارسهم  
الفكرية والوانهم الفنية

رئيس مجلس الإدارة  
فاروق عبد السلام

رئيس التحرير  
د. فتحى عبد الفتاح

مدير التحرير  
سوسن الدويك

المحرر الادبى  
د. عزة بدر

التحرير والمراجعة  
سيد حسين

تنفيذ جرافيك  
هند سمير

طبعت بمطابع الاهرام بكونيتش النيل

لوحة الغلاف الامامى للفنان / محمود سعيد



لوحة الغلاف الخلفى / حاملة القرايين  
من الفن المصرى القديم



جنينها	٣	مصر
ليرة	٧٥	سوريا
ليرة	٣٠٠٠	لبنان
دينار	١	الأردن
دولار	١,٥	فلسطين
ريالات	١٠	السعودية
دينار	١	الكويت
دينار	١	البحرين
ريالات	١٠	قطر
دراهم	١٠	الإمارات
ريال	١	سلطنة عمان
ريال	٢٥٠	اليمن
دينارات	٣	تونس
درهم	٤٠	المغرب

قيمة الاشتراك السنوى :

داخل مصر	٤٧ جنيها
الدول العربية	٣٦ دولارا
أوروبا	٤٨ دولارا
أمريكا	٦٠ دولارا

الاشتراكات :

تسدد الاشتراكات نقداً أو ب شيك أو بحوالة بريدية  
لأمر إدارة اشتراكات الأهرام ( بن الجلاء /  
القاهرة / ت : ٧٣٩١٠٩٠ ) ، أو بجميع مكاتب  
توزيع الأهرام بجميع أنحاء جمهورية مصر العربية  
أو لأمر مجلة المحيط الثقافي ، ويمكن للمقيمين  
خارج مصر الاستعلام عن عناوين مكاتب الأهرام  
فى بلادهم للإتصال بالاشتراكات الأهرام ( توزيع  
مؤسسة الأهرام ) .

المراسلات : ١ شارع الجبلاية / الجزيرة /  
المجلس الأعلى للثقافة

ت : ٧٣٩٨٥٨٩ ٢٠٢ +

فاكس : ٧٣٩٨٥٨٩ ٢٠٢ +

# المدى الفاعل

## أهل الفكر وأهل القرار ٤

إنه تقرير صادم وقد يكون نداء الإنقاذ الأخير قبل خروج العرب من التاريخ، والدهشة والصدمة دليل على أننا مازلنا نحس وندرك ونحلم بالتغيير لقد قال أهل الفكر كلمتهم ويبقى على أهل القرار.. قرارهم.



## أسئلة هيكل وجائزة بهاء ١٤

احتشد المثقفون في مكتبة القاهرة ليحتفلوا بأحمد بهاء الدين وجائزته السنوية، وليسمعوا ماذا يقول محمد حسنين هيكل الذي جاء من لندن خصيصاً لحضور الاحتفال وانتهى الحفل بتوزيع الجوائز ودعوات الرحمة لأحمد بهاء الدين ودعوات الغفران لجميع الحاضرين وعلى رأسهم الأستاذ.

## ثقافة الجسد ٣٨

منذ وجد البشر على الأرض لم يتغير جسد الإنسان، فلم تتغير مكوناته ووظائفه الأساسية، لكن الذي لا شك فيه أن النظر إلى الجسد وفهمه والتفاعل معه قد اختلف اجتماعياً وثقافياً تبعاً للظروف الاقتصادية والاجتماعية، بل السياسية أيضاً.



## التلفزيون وتشويه التاريخ ٨٦

نحن أمام جهاز خطير فالمتلقون هنا يعدون بالملايين كما أن المنافسة شديدة بين المحطات الأرضية الفضائية في عصر السماعات المفتوحة ولذلك فإن الخلل في الكتابة وعرض التاريخ هو خلل لا يغفر.



## أحداث ثقافية

- ١٠ يوليو.. خمسون عاماً/
- المنتدى الدولي للكتاب/ ١٢
- أسئلة هيكل.. وجائزة بهاء/ ١٤
- شعراء وكتاب فلسطين/ ١٦
- عبد القادر القط.. الموت ليس رحيلًا/ ١٨
- معركة أدبية سياسية تشغل ألمانيا/ ٢٠
- مذكرات الزعماء وكتابة التاريخ/ ٢٢
- الإسلام في عالم متغير/ ٢٤
- مساحة للحوار
- أحمد فؤاد نجم..

لم أكتب شعري من أجل المثقفين والطلبة/ ٢٨

الجدور/ الملف الثقافي والفكري

الثقافة الشعبية والجسد/ ٣٨

د. أحمد مرسى

كتابة الجسد وتاريخ الرواية/ ٤٢

إبراهيم فتحى

الجسد في الفنون التشكيلية/ ٤٦

محمد حمزة

هل للجسد ثقافة/ ٥٠

د. عاطف العراقي

أجسادنا تسكنها ثقافتنا/ ٥٤

د. هدى زكريا

سيمفونية الجسد/ ٥٦

عزازي علي عزازي

السينما المصرية ولغة الأجساد/ ٦٠

ماجدة مورييس

الروح والجسد/ ٦٣

د. محمد عبد العظيم سعود

تشكيل وتجسيد

فرسان التشكيل وجائزة الدولة/ ٦٨

وجوه شادية القشيري/ ٧٢

في قاعات المعارض/ ٧٤

محمود شكرى بين الفن والرياضة/ ٧٦

بقايا من السحر الجميل/ ٧٩

انتفاضة أطفال الأقلام الملونة/ ٨٢

## الثقافة السريعة

الأخطاء التاريخية في الدراما/ ٨٦

الرقابة على السينما/ ٨٩

عطلين الخجول/ ٩١

أسطورة إحياء الموسيقى الفرعونية/ ٩٣

سينما الخيال العلمي/ ٩٦

من رواع كان/ ٩٩

الأغنية الشعبية والانتفاضة

ال فلسطينية/ ١٠٢

الرقص المسرحي الحديث/ ١٠٤  
المحيط T.V/ ١٠٦

## الشاعر الثائر الصلوك ٢٨

هاجمت عبد الناصر في الزنزانة، وبكىه عندما مات، وكتبت فيه ما لم يكتبه شاعر عربي معاصر هكذا تحدث أحمد فؤاد نجم فقال أيضاً أنه لم يكتب الشعر من أجل المثقفين والطلبة وقال: غياب المثقفين ليس خيانة بل خيابة.. وقال الكثير الذي قد نختلف أو نتفق عليه.

نوافذ علي الورق

مناجات نقدية

عبد القادر القط ناقد/ ١١٠

د. جابر عصفور

ترجمة الشعر إلى العربية/ ١١٦

د. جمال عبد الناصر

سلطة النموذج/ ١٢٠

د. عادل ضرعام

نوة الكرم/ ١٢٣

شعبان يوسف

إبداعات

التي نامت نوم الكهف/ ١٢٦

شعر: فاطمة ناعوت

خريف/ ١٢٧

شعر: درويش الأسويطي

خلف ثلاثة حدود/ ١٢٨

ترجمة: عبد الوهاب الشيخ

منحنى ليس للسقوط/ ١٣٠

شعر: بهية طلب

حافة الجبل/ ١٣١

قصة: سعيد بكر

الفرقان/ ١٣٦

قصة: مصطفى سليمان

الساحر الخلاب/ ١٣٨

قصة: د. أميمة خفاجي

دراجه بصندوق أمامي/ ١٤٢

فؤاد مرسي

عنتية المحيط

لغة الجسد/ ١٤٦

الأهرامات المصرية/ ١٤٨

صعود ونهايات إمبراطورية الأخلاق/ ١٥٠

إصدارات/ ١٥٤

المحيط. Com/ ١٥٦

الأجنحة الثقافية/ ١٥٨

رسائل أدبية/ ١٦٠

## شعراء وكتاب فلسطين في الإثيلية ١٦

الصورة المعلنة إعلامياً عن العرب المقيمين في فلسطين المحتلة وفي الجولان تعترها ضبابية فاضحة، وفي القاهرة كان هناك خمسة من الكتاب والشعراء المبدعين المقيمين في فلسطين المحتلة منهم شاعر وروائي من الجولان وفي الإثيلية كان للناظم مع المبدعين المصريين.



## الإسلام في عالم متغير ٢٤

كان عنوان المؤتمر الذي عقده المجلس الأعلى للشئون الإسلامية بالقاهرة وحضره مائتا شخصية عالمية ومفكرون ورجال دولة مهتمون بالقضايا والإشكاليات التي تهم المسلمين.. رغم أنه المؤتمر الرابع عشر إلا أن موضوعاته هذه المرة جاء مختلفاً عن السابق.

## القط ناقد ١١٠

يشبه المشروع الأدبي لعبد القادر القط مشروع أستاذه طه حسين الذي يبدأ منه ولا يقتصر عليه، بل يمتد إلى ما بعد استجابة امتقنرات الواقع والعالم في حيوية لم تعرف الانغلاق أو التكموص عن قيم البدايات الأصيلة.



## أهل الفكر وأهل القرار

...

الأرقام حقائق صلبة، وهى لذلك قد تكون قاسية وممريرة، وما قرأته فى هذا التقرير الخطير كان صدمة بكل المعايير والمقاييس وأحسب أنه سيكون كذلك، ولا بد أن يكون كذلك بالنسبة للمثقفين وبشكل خاص بالنسبة لأهل الفكر وأهل القرار فى عالمنا العربى الخاص والفريد.

والصدمة والدهشة تعنى على الأقل أننا مازلنا نحس وندرك ونعرف ونتعلم بعيدا عن حالات التبلد القاتل والكسل ذهنى والهروب العقلى، والتقرير الذى أتصور أنه لا بد وأن يثير الدهشة ويحرك المياه الراكدة صدر تحت عنوان «التنمية الإنسانية العربية»، وهو ثمرة تعاون بين برنامج الأمم المتحدة للتنمية وبرنامج التنمية الإقليمى والجهات المختصة فى جامعة الدول العربية ويشارك فيه عدد من المفكرين والعلماء المتخصصين المصريين والعرب.

ولو لا أننى أعرف بعضهم معرفة اليقين وعن قرب لقلت أنهم يتجاوزون ويبالغون مع أنهم فيما أعرف من أصحاب المزاج العلمى الهادئ والذين يفصلون التعامل مع الواقع بعيدا عن الأيديولوجيات والتوليفات الجاهزة والهاطقة وهم أيضا ليسوا من أهل الصراخ والعويل والندب على الخدود، كما أنهم ليسوا من أهل الطبل والزمر والنفاق هم مثقفون من أمثال د. كلوفيس مقصود ود. جورج قرم ومنى الخالدى ومحسن العبنى وهم شخصيات عربية لها ثقلها العلمى والفكرى ومنهم من مصر د. أسامة الخولى (رحمه الله) الذى مات أثناء إعداد التقرير وعلى نصار ود. محمد محمود الإمام (وزير التخطيط الأسبق) والدكتور مصطفى كامل السيد (أستاذ العلوم السياسية فى جامعة القاهرة والجامعة الأمريكية) ود. نبيل على (الخبير العربى والعالمى فى المعلومات والاتصالات) ود. نادر فرجاني والسيد ياسين وآخرون.

وهم فى إطار العينة التى ذكرتها يمثلون اتجاهات فكرية ومدارس سياسية مختلفة وإن كان الاتجاه القومى التنويرى هو السائد ولذلك مغزى خاص فهذه المجموعة المتميزة من المثقفين والعلماء والباحثين الذين عكفوا على ذلك العمل الكبير منذ يناير سنة ٢٠٠١ وعلى مدى ١٨ شهرا لم يكن ليغيب عنهم مغزى نشر هذا التقرير الخطير هذه الأيام حيث تتعرض فلسطين والعالم العربى كله بشعوبه وحكامه إلى هجمة صهيونية شرسة ومساندة أمريكية مطلقة لها ومشاركة معها.

فقد كان التقرير واضحا وحاسما وقاطعا للطريق على أى مزايدات ومناقصات من جانب البعض حيث قرروا من البداية وفى المقدمة أن الاحتلال الإسرائيلى للأراضى الفلسطينية والعربية والعدوان الاستعمارى الواقع على البلدان العربية على مدى نصف القرن الماضى يعد من أهم المعوقات التى عرقلت مسيرة التنمية البشرية فى العالم العربى فإذا كان التقرير يقدم صورة مأساوية عن الأوضاع الإنتاجية والاجتماعية فى العالم العربى فإنه وفى الوقت نفسه يضع أمريكا وإسرائيل على رأس المتهمين الذين تسببوا فى ذلك.

ولبات إلى الحقائق المريرة التى جاءت فى التقرير الصادم.  
٥ / أن مجموع الإنتاج الكلى للدول العربية (٢٢ دولة) ٢٨٠ مليون إنسان وصل إلى ٣١ مليار دولار بما فى ذلك البترول بينما وصل الناتج الإسرائيلى فى العام نفسه ٩٥

مليار دولار أى أن إسبانيا وحدها (٤٠ مليون نسمة) تنتج أكثر من العالم العربى كله (٢٨٠ مليون نسمة) وتزيد حوالى ٦٤ مليار دولار.

أليست حقيقة مرة وصادمة ومستفزة وحزينة؟  
ألا تكشف خلا هيكلا وجوهريا فى الأسس الإنتاجية والامكانات البشرية والسياسات الاقتصادية والاجتماعية؟ وهل نستطرد فى رحلة الأحزان والآلام والمرارة لنقرأ هذه الأرقام.

/ وصل عدد العاطلين عن العمل فى العالم العربى ومن هم فى سن الإنتاج ٣٠ مليون شخص أى نسبة تزيد على ١٥ ٪ وهى من أعلى النسب فى العالم.

/ انخفضت إنتاجية الإنسان العربى على مدى الأربعين عاما الماضية (١٩٦٠ - ٢٠٠٠) بمعدل سنوى يقدر بـ ٠.٢ ٪ بينما كانت الإنتاجية تزيد فى مناطق أخرى فى العالم حتى أن معدل التنمية الكورية الذى كان أقل من مثيله العربى فى السبعينيات أصبح الآن ضعف الإنتاجية العربية.

/ نسبة استثمار طاقات المرأة العربية ومساهماتها السياسية والاجتماعية هى الأقل فى العالم كله ٣٥ ٪ فى مقابل ١٦ ٪ فى إفريقيا السوداء وأوروبا ٤٠ ٪ ومازلنا رغم ذلك نناقش قضايا الحجاب والنقاب وتحريم عمل المرأة وتجريمها كشيطنانة عليها التستر والاختفاء عن العين.

/ الانفاق على الأبحاث والدراسات العملية فى العالم العربى هو الأقل فى العالم ١٤ ٪ فى مقابل متوسط عالمى ٣ ٪ كما أن الانفاق على الصحة ٣٧ ٪ بينما معدل الانفاق العالمى ١١ ٪.

/ هناك أعلى نسبة أمية فى العالم يمثلون ٦٥ مليون بنسبة ٣٥ ٪ للرجال و٥٠ ٪ للنساء كما العالم العربى هو الأقل فى استخدام أجهزة الاتصال والمعلومات الحديثة (الكمبيوتر والإنترنت).

/ يترجم العالم العربى كله ٣٠٥ كتب فى العام الماضى وهو يمثل خمس ما قامت دولة اليونان بترجمته فى العام نفسه بل إن كل الترجمات العربية فى الألف العام الماضية أى منذ نهضة الترجمة أيام المأمون الخليفة العباسى وحتى اليوم أقل مما قامت إسبانيا بترجمته فى العام الماضى فقط.

/ أن الشعوب العربية هى الأقل فى العالم كله تمتعا بالحريات الأساسية وتحتل مراتب متأخرة فى قضايا مثل الحقوق المدنية والحقوق السياسية وفى الإعلام المستقل.

/ لا بد وأن يكافح الإنسان حتى لا يصاب بالاكنتاب متساءلا عن العوامل التى أدت لهذا الكسل والتردى الذهنى والجسدى الذى ألم بالعالم العربى وهل هى جينات وراثية فى الإنسان العربى أما أنها أنظمة وأجهزة الحكم القانمية واليائتها.

/ أن التفكير الصادم يخلص الموبقات التى أدت إلى هذه الأوضاع فى أربع لعنات هى لعنة انعدام الديمقراطية، ولعنة الجهل وعدم المعرفة، ولعنة الفساد، ولعنة الفقر، ويطالب التفكير أهل الفكر والرأى وأهل الحكم والقرار بضرورة الاسراع بتقديم علاج حقيقى لهذه الموبقات من أجل خلق مستقبل للجميع يساهم فيه الجميع.

فهل من مجيب.... !!

أرجو ألا يكون الوقت قد تأخر.

نخى عبد الفتاح

## الجوهري والأصيل

أخيراً يمكن للإنسان أن يقول بثقة وارتياح شكراً للقارئ المصرى والعربى الذى أثبت الوعى وحسن الإدراك.  
حينما وصلتني أرقام التوزيع لمجلة «المحيط الثقافى» لشهر يوليو جاش العقل والقلب بتيارات منمعة من الاعتزاز والأمل فالتوزيع يضرب أرقاماً قاسية ويضع المجلة على رأس المجلات الثقافية الشهيرة توزيعاً فى العقود الأربعة الماضية.  
ليس هذا شيئاً جديلاً يدعو إلى فرحة حقيقية؟

وحينما كنا نعد لإصدار هذا المولود الثقافى الجديد الذى لم يتعد شهره العاشر كنا نضع أيدنا على قلوبنا فأرقام التوزيع للمجلات الثقافية الشهيرة أو حتى الأسبوعية غير مشجعة على الإطلاق والشكوى متصلة بأن القارئ قد بدأ يعزف وبشكل درامى عن القراءات الثقافية الجادة لدرجة أن أرقام التوزيع الحقيقية لعدد من المجلات الثقافية الفصلية والشهرية وحتى الأسبوعية لا يتعدى فى أحسن الأحوال بضع مئات من النسخ وأحياناً بضع عشرات.

ولكننا قررنا اقتحام الصعب منطلقين من أن العيب ليس عيب القارئ وليس عيب التطور التكنولوجى لوسائل المعرفة من محطات فضائية وإنترنت ولكن العيب يكمن فى أنه لم يجد حتى الآن التوليفة الثقافية المناسبة التى تخاطب العقل والعين وتتغش الأمل فى الغد.

وأذكر الأيام والليالى الطويلة التى كنت أجلس فيها مع هذه المجموعة المتميزة من فريق العمل، الفنان الكبير هبة عنایت ( شغاه الله ) والدينامو الفاعل سوسن الدويك وعدد آخر من الشابات والشبان والكتاب والفنانين والمنفذين، تلك الجلسات التى كانت تتصل أحياناً حتى منتصف الليل. وذلك فى محاولة لتصوير مجلة ثقافية متنوعة ترضى العقل والعين، مقتحمة تطرح القضايا والمشكلات الحقيقية فى الحقل الثقافى المصرى والعربى وتطرح هموم المثقفين والفنانين، وتطل على ما يجرى فى المجالات الثقافية العالمية وتجري الحوار معها.

مجلة تفتتح على كل المدارس الفكرية وكل المذاهب الفنية بألوانها المتنوعة، مجلة تؤمن وتعمل على إشاعة حرية الخلق والإبداع وتحارب كل الموبقات التى تحاصرها أو تحد منها.

وخرجت المحيط، وكان التوزيع مشجعاً فى البداية، وكان الاستقبال حافلاً من جانب المثقفين الجادين والمبدعين الحقيقيين فى مصر والعالم العربى، ولكن حزب اللاشيين وفاقدى الهوية والطعم واللون والرائحة وكتاب التقارير فى الأڑفة المظلمة راحوا يشنون حملة منظمة على المجلة، لأنهم لا يعرفون الاختلاف فى الراى فقد راحوا يتصيدون بعض الأخطاء المطبعية أحياناً وأحياناً أخرى يشيعون أنها مجلة الثقافة الرسمية على اعتبار أنها تصدر عن وزارة الثقافة.

ولكن فى حملتهم وكرهيتهم لأنفسهم ولكل ما هو جميل وجديد وجوهري وأصيل لم يعرفوا أنهم بذلك ساهموا فى الدعاية للمجلة فالقارئ الواعى والمدرك والحساس الذى أمنا به أثبت جدارته وأكد قول الشاعر:

فإذا أنتك مذمتى من ناقص.. فهى الشهادة لى بأنى كامل.



والكمال بالطبع لله وحده.

وبدا التوزيع يملو ويعلو والكثيرون يشكون من أنهم لا يجدون المجلة وحسبنا أن هناك خلا في التوزيع ولكن الأرقام أثبتت أن المجلة تباع في الساعات الأولى في اليوم الأول.

ثم انهالت علينا الرسائل والاشتراكات من مصر والعالم العربي من المغرب العربي من تونس والجزائر وليبيا ومن المشرق العربي من العراق والخليج والسعودية واليمن وسوريا ولبنان ومن جنوب الوادي في السودان، ثم انتبعت مؤسسات ثقافية وتربوية محترمة مصرية وعربية للمجلة باعتبارها حدثا ثقافيا متميزا وبدأت الاشتراكات تتسع إلى درجة أن مؤسسة تربوية وثقافية محترمة طلبت وبأثر رجعي بضع مئات من أعداد المجلة (٥٠٠ نسخة) من العدد الأول في نوفمبر ٢٠٠١ حتى عدد يوليو ٢٠٠٢.

ولكن المشكلة مثلما قال الأستاذ فاروق عبد السلام رئيس مجلس الإدارة إنه ليس هناك مرتجع وأنه مضطر لأن يعيد طبع هذه الأعداد المطلوبة بأثر رجعي وبالخسارة، علما بأن وزارة الثقافة لم تشارك حتى هذه اللحظة بعدد واحد في المجلة التي تصدرها رغم أن الوزارة تشارك وتشارك في عدد من المجلات الشهرية والأسبوعية سواء تلك التي تصدر عنها أو تصدر عن جهات أخرى.

وأكرر أن الأرقام غير المسبوقة التي وصل إليها توزيع المحيط الثقافي مقارنة بالمجلات الصادرة على مدى العقود الأربعة الماضية قد تم من خلال التوزيع الحر والاشتراك الحر وأن وزارة الثقافة بجميع إداراتها وأجهزتها بما في ذلك الثقافة الجماهيرية، وحتى هذا العدد أي أغسطس ٢٠٠٢ لم تشارك بعدد واحد من مجلة المحيط الثقافي.

وإذا كنا نقدم شكرنا واعتزازنا للقارئ المصري والعربي وبالمثقف الواعي والباحث عن كل ما هو جميل وجديد وجوهري وأصيل.

وإذا كنا نقدم شكرنا واعتزازنا أيضا لمجموعة العمل المتميزة من كتاب وقنايين الذين ينجزون هذا العمل بأقل المكافآت الممكنة وإذا كنا نقدر الجهد والمساندة العملية التي يقدمها الجهاز الإداري المشرف على المجلة وعلى رأسه رئيس مجلس الإدارة الأستاذ فاروق عبد السلام.

فإننا لا نملك إلا أن نقدم اعتزازنا وشكرنا علنا وعلى رؤوس الأشهاد للقنان فاروق حسنى الذى اختار للمجلة اسمها وشكلها والذي أعطانا فوق كل هذا مساندته الأدبية والمعنوية.

ولا أنسى قبل صدور المجلة واختيارى رئيسا للتحريير حين سألته عن المحاذير والحدود قال ضاحكا:

أنا قنان وأنت كاتب وكلانا مهموم بقضايا المجتمع المصرى العربى وكلانا مع حرية الإبداع دون قيود أو سدود ومع حرية الاختلاف والاتفاق شريطة الالتزام بالاخلاقيات الثقافية.

وانطلقنا على بركة الله نخاطب القارئ الواعى الباحث عن الأجل والأفضل الذى ينفع ويبقى وشعارنا أن أجمل أعداد المجلة هى تلك التى لم تصدر بعد.

فathy عبد الفتاح



تساؤلات هيكل و جوائز بها.

المنتدى الدولي للكتاب

معركة أدبية تشغل ألمانيا

الاسلام فى عالم متغير



دار البعث

ندوة حول ضرور

عاما  
نوره يولي

برنامج الندوة

تحت رعاية الفنان الوزير

عاروق حسنى

٢٠ - ٢٢ يولي

أحداث ثقافية

## يوليو.. خمسون عاماً

**ألقى الرئيس حسني مبارك خطاباً مهماً في ذكرى مرور ٥٠ عاماً على ثورة يوليو، كما شهد سيادته الاحتفال الكبير الذي أقامته دار الأوبرا في هذه المناسبة.**

ومع الاحتفالات الرسمية الواسعة التي انعكس صدها في كل قنوات التلفزيون ومحطات الإذاعة؛ وبدأتاً من جديد صور السيد العالي وخطاب الأزهر الشهير سنة ١٩٥٦؛ ولقاءات نهرو وسكارنو وتيلو وعبد الناصر؛ كما بدأتاً نسمع مرة أخرى أغاني فنكرنا بتأميم القناة وبناء السد وعبور خط بارليف ولعميد اللغة مرة أخرى للمرائط المصري في أنه كان ومازال قادراً على مواجهة الصعاب وتحقيق النصر.

مع كل هذه الاحتفالات الرسمية؛ كانت هناك الاحتفالات الواسعة التي أقامتها المنطعات والجمامير والمننديبات الثقافية والأحزاب.

وقد أقامت اللجنة المصرية للضمان احتفالية واسعة بهذه المناسبة دعت إليها عدد من الشخصيات العربية والأجنبية والدولية؛ وقد بعث كل من الرئيس اليميني علي عبد الله صالح والرئيس الفلسطيني ياسر عرفات برسائل ترحيبية إلى الثورة والشعب المصري؛ كما تحدثت في الاحتفالية سفراء العراق وسوريا والجزائر ولبنان والصين وقبرص وجنوب إفريقيا.

ومن الجانب المصري لقيت كلمة باسم الجامعة العربية كما لقيت كلمة باسم الخارجية المصرية وتحدث كل من د. عزيز صدقي ومحمد فائق ود. حلمي الحديدي وأحمد حمروش.

كما أقامت جمعية أصدقاء سعد وهبة احتفالاتها في نادى المعادى بهذه المناسبة وشارك في الاحتفالات محفوظ عبد الرحمن وحسين الشافعي ومضاه الدين داود والفنانة القديرة سميرة أيوب.

واقترنت ندوة فكرية شارك فيها كل من فاروق الشربى أمين الشقيف بالحزب الناصري الذي تحدث عن ارتباط الثورة بالقضية الفلسطينية.

وعن علاقة ثورة يوليو بالفنون تحدث الناقد الفني محمد بدر الدين مبياً أن الثورة الثقافية كانت طريق عبد الناصر إلى المجتمع الصحيح المعافى، والمنسق. وكانت الثورة الثقافية هي طريق عبد الناصر وجسر ثورته إلى مجتمع الكفاية والعدل.

ومن هنا لم يأت اهتمام الثورة بالثقافة والفنون، واعتباطاً، وإنما وفق خطة، وقد أوكل قائد الثورة إلى ثروت عكاشة أحد فرسان ضبط الثورة الأحرار وأحد مثقفي الوطن الكبار مهمة تصميم الخطة ولقدانها والانطلاق بها، وإرساء دعائم وصروح الثورة الثقافية الجديدة. وأولها معاهد أكاديمية للفنون، «سيفما - مسرح - باليه - موسيقى - نقد، والمفهوم الحق هو أن الفنون تقوم على العلم بقدر ما تقوم على العوذية، وقد ظهرت بعض النتائج من خلال الـ «ثمانية عشر عاماً للثورة».

فمنذ أوائل السبعينات أو على الأقل أواسطها ابتعت ثمار واضحة ورائعة في بعض الحقول كحقل المسرح، والأغنية، والموسيقى، وحقل



التشكيل وكانت أن تؤتي العملية الثورية في الثقافة والفنون ثمارها في مجالات أخرى كالسينما ولكن لم ينع لها الانقلاب الذي جاء ليهل التراب على وجه مضنيئ وليخوض بمحول الهدم في كل الدروب والحقول!!

وفي تناولها للثورة والحريات تحدثت الفنانة فريدوس عبد الحميد وقالت إن ثورة يوليو كان لها أثر مهم في بث روح الحرية في منطقة الشرق الأوسط حيث بدأت مسيرة الاستقلال عن الاستعمار في قارة إفريقيا بالكامل وبعدها توالى حركات التحرير في الدول العربية خاصة والدول الإفريقية عامة.

فلسطين .. ويوليو

وفي تناوله للثورة وحركات التحرر الوطني تناول مصطفى بكرى قضية فلسطين باعتبارها آخر معازل الاستعمار في الدول العربية قائلاً: لقد كان لثورة يوليو موقفها الواضح من القضية الفلسطينية حيث عبر الزعيم الراحل جمال عبدالناصر عن هذا الموقف في كثير من المناسبات.

وفي إطار الموضوع ذاته تحدث جمال فهمي قائلاً بأن ثورة يوليو على رأس موجة التحرر الوطني العالمية فقد تجردت في زمن انطلاق



كانت كبيرة ولا نستطيع تجاهلها. أما عن مظاهر الاحتفال باليوبيل الذهبي للثورة في نقابة الصحفيين فبدأت بمناقشة ثلاثين بحثاً مقدماً من خمسين صحافي عضو مجلس نقابة الصحفيين والمسوق للعام للاحتفالات وكان اليوم الثاني للاحتفالات قد بدأ بمؤتمر سياسي حاشد حضره لفيف من الشخصيات العالمية ضمت نيلسون مانديلا وإبني جيفارا والرئيس باتريس لومومبا والرئيس الجزائري الأسبق أحمد بن بلة ونجاح واكيم من لبنان وأسامة سعد أمين عام التنظيم السياسي الناصري بليزان وممثلاً عن الحزب الواحد اليمني وناصريين من سوريا والأردن وتونس والجزائر. كما شارك من أرض الوطن المحلل - (قلمطين) - وقد برأسه عزمي بشارة وحضر المؤتمر الأستاذ محمد حسين هيكل وأسرة الزعيم جمال عبد الناصر بتقديم الدكتور خالد عبد الناصر والدكتور هدى. وفي آخر أيام المهرجان شهد حفل ختام في أحياء العديد من الفنانين والشعراء وقبل البدء في هذه الاحتفالية قام كل المشاركين في هذا المهرجان بزيارة قبر قائد الثورة ومفجرها الزعيم جمال عبد الناصر.

أسامة خليل

حركات التحرر الوطني ضد الاستعمار القديم وكانت ذروة هذا الصوت، وشكلت برنامجها في مواجهة الاستعمار بأسانيها المبتكرة، وكانت ذات عمق فكري كبير لحركات التحرر في العالم أجمع.

وفي ختام هذا المهرجان صرح خالد محيي الدين بأن الثورة تركت تراثاً مهماً في الحياة السياسية وفي النزعة الاستقلالية والإصلاح الاجتماعي وارتباطهم معاً بالمجتمع.

وفي إطار احتفالات نقابة الصحفيين تحدث يحيى فلاش عضو مجلس النقابة قائلاً إن أي ثورة كسأت كائن حتى يمر بمجموعة من المراحل والتطورات وهذا واضح في الثورات الكبرى التي كانت بمثابة تحولات في وقتها أو في زمانها.

ثورة يوليو كانت حلقة من حلقات الثورات الكبيرة في تاريخ مصر وفي ذروتها ولكنها ليست نهاية التطور في منطقة حية مثل مصر وحقائق التغيير والتاريخ ربما تأتي مرحلة لا تكون بعيدة تصبح يوليو حلقة جديدة من تواصل الثورات في مصر وهذه عبقرية الشعب المصري فهو يستطيع أن يستوعب التطور والتغيير وما يبدو من تراجع ولكنه يصبح الدخول في مرحلة جديدة ربما تكون أفضل.

ولكن ما صنعت ثورة يوليو امتدت جذوره في الأرض المصرية ونبتت ثماره ويزهر إلى ما نعتقد أنه ثورة أخرى أو استكمال لأحلام

## المنتدى الدولي للكتاب

**الثقافة لا تعرف لغة المواسم.. ولا تؤمن إلا بالاستمرار.. وتذكر أن أثرها مرهون ببقائها فيه تتفاعل مع الواقع لتؤثر فيه وتتأثر به.. وهذا هو السبب الأول لاحتضان هيئات وقطاعات وزارة الثقافة للمعانيات المنتدى الدولي الأول للكتاب الذي افتتح مؤخرًا تحت رعاية السيدة سوزان مبارك وإشراف الفنان فاروق حسنى.**

ورغم أن العنوان خادع ويوحى أن المنتدى، للكتاب فقط، إلا أن الزيارة الأولى تكشف وعي د. سمير سرعان والهيئة العامة للكتاب المنظمة للمنتدى، بتكامل الفنون، ولتناميهم لمسيرة الثقافة الشاملة، فقد بدأ المنتدى - وسيستمر حتى ١٠ أغسطس الجارى - مهرجان شامل للثقافة تخرج فيه فنون الكتابة مع العروض المسرحية والسينمائية والفنون الشعبية على خلفية من الحرف اليدوية لتقديم بانوراما الحياة المصرية القائمة - أساسا - على الإبداع المتواصل وهذا ما يتجلى يوميا في برنامج المنتدى الذى يبدأ بالفنون التشكيلية بمحور مفتوح بعنوان رسم.. لون.. ناقش ففتح المجال أمام هواة الرسم ومخترقيه لربط الفنون التشكيلية بقضايا الواقع من جديد وإعادة فريز «المواهب الجديدة»، وتقديسه «كثيرا جديده» بعيد صياغة اللوحة المصرية فى بروز الحياة المعاصرة.

ويعيد المحور الثانى اكتشاف خريطة الثقافة فى الأقاليم عبر المفهى الثقافى الذى يخصص لثلاثته يوما على أساس نوعى، يفتح الفرصة للمتلقي، لرصد زوايا الإبداع المصرى المعاصر خاصة فى جيل الشباب وفى مجال الكتابة النسوية، عقد لقاء للأدبيات فاطمة ناعوت وهدى خصين وزهرة يسرى وزينا عباس فى مجال الشعر وسيفيد لقاء خاص مع القاصات أمينة زيدان ومثال السيد وعزة سلطان وهويدا صالح وميرال الطحطاوى ونجوى شعبان ومثال القاضى ومى خالد وفى مجال شعر العامية تراوحت الندوات بين اللقاءات المفتوحة وقراءة المخطوطات التى لم تنشر والامسيات الشعرية وشارك فيها الشعراء صادق شرش ورجب الصاوى وفاروق هاشم ومسعود شومان وسمر سعدى ومحمود الحلوانى، وعلى مستوى القصصى يشارك عزمى عبد الوهاب وشريف الشافعى وعلى منصور وفقيحي عامر وكريم عبد الهلالم وفقيحي عبد السميع وفارس خضر ونجاة على ومؤمن سمير وعلى عطا بالإضافة إلى امسيات خاصة للقصص القصيرة يشارك فيها حمدى أبو جليل ومنصور القفاش وميتة نوح وزعيد الطويلة ومطارق إمام.

وملاحظة الأهم، تكمن فى انضمام المجال للشباب لايجاد قوة الدفع اللازمة للحراك الثقافى الذى نفتقد!!

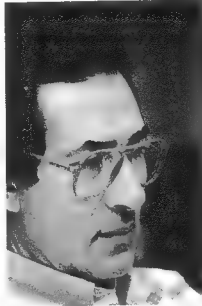
ولأنى الكبار، كمادتهم درة «العجائى» - على مستويين، الأول وهو اللقاءات الفكرية التى اتخذت هذا العام شكلا أكثر حيوية



- عن لقاءات معرض الكتاب - مثلا - بفتح الحوار المفتوح والمباشر بين المفكر والمجهر وقد روى اختيار قامات كبرى من تخصصات مختلفة لاشباع الأنواق المختلفة للحضور فيشارك د. أحمد أبو زيد ود. أحمد مرسى والفريد فرج ود. نهاد صليحة ونيل عبد الفتاح وحسن حامد، ود. نيل على والفنان مصطفى حسين ود. فاطمة إسماعيل والشاعر عبد الرحمن الأبنودى، وعبد النعم مدبولى ومحمود أمين العالم، والأمر نفسه تكرر مع امسيات الشعر الكبرى التى استضافت - وبشخصيات - بالترتيب حيدر محمود من الأردن وأحمد عبد المعطى حجازى وممدوح عدوان وفاروق شوشة وجودت فخر الدين وإيمان بكرى وفاروق جوييدة وجعلام الشاعر ومريد البرغوثى والأبنودى وقاسم حداد وسيد حجاب والنصف المزعنى ومحمد عفيفى مطر وعبد العزيز سعود البابطين ومحمد إبراهيم أبو سنة بالإضافة إلى تجربة شعرية جديدة وهى الامسيات الشعرية المسرحية التى تقدم ستة عروض بينها أصداة باقية وهروب ضاحكة ومشاعر لكل العصور وطائر العنق وشعر العامية المصرية.

ولأن محكى القلعة «نافذة» على تاريخ مصر.. سعى المنتدى لفتح «الأبواب» على الأصوات الشعرية الكبرى الراحلة بمحور امسيات الشعراء «الذى يقدم يوميا عروضاً بالصوت والصورة للشعراء تزار قبائى - عبد الوهاب البياتى، إبراهيم ناجى وغيرهم لاحياء ذكره الشعر العربى المعاصر.

ومن خلفهم عروض متواصلة لفرق الفنون الشعبية من محافظات مصر كافة وبانوراما حية للحرف اليدوية لتأصيل الهوية المصرية بمشاركة ١٣٠٠ ناشر من ٤٠ دولة ومنظمة دولية.



الدورة المعلوماتية وبنية مجتمع المعلومات وأرشيف الإنترنت والمواقع العربية على الإنترنت وقواعد البيانات الإلكترونية والدوريات العربية على الإنترنت والمكتبة الرقمية.

ودور الوسائط المتعددة والفنون السمعية والبصرية ومكتبة المكفوفين ومشكلات النشر الإلكتروني، وكلها قضايا تتعامل مع الواقع الثقافي الراهن وتسعى لحل «شغرات المستقبل» الذي يتجسد داخل أروقة المكتبة نفسها.

عمرو يوسف

## ريات الفنون .. في مكتبة الإسكندرية

الإسكندرية ليست مجرد «عاصمة ثانية لمصر».. ولا ذرة موانئ البحر الأبيض المتوسط.. لأنها - ببساطة - عاصمة ثقافة العالم لهذا العام ومنارة الفكر لألف عام.. ولهذا يأتي افتتاحها معرض مكتبة الإسكندرية الدولي الأول للكتاب بمثابة «ندشين» لمكانة الشعر «الجديدة» في عقل المفكرين..

وقد حرص البرنامج الثقافي للمعرض على ترسيخ هذه المكانة بتجديت قدمه عند بوابة التاريخ.. ووضع القدم الأخرى على أعقاب المستقبل!!

بوابة التاريخ.. يدخلها رواد معرض المكتبة عبر محورها «الفريد» عن ريات الفنون الذي بدأ بلكورية التاريخ لمناقشة ضرورة التذكر وأفاق إحياء الذاكرة وبولومنيا ربة التراتيم التي قدمت مزجا رقيقاً بين كورال ديفيد القبطي وأنشاد الشيخ الهلباري الصوفي، وميلوميني ربة التراجيديا وأراتورية الشعر الغنائي وتر بيخري ربة الرقص وأورافيا ربة الفلك وثاليا ربة الكوميديا وكاليوبي ربة الشعر الملحمي وأفريدي ربة العزف.. ومع كل احتفالية تقدم المكتبة «شيوخ هذه الفنون» في عصرنا الحالي، ولوصل ما انقطع من تراث مصر بذكرتنا المعاصرة ومد بذور الهوية لتدريبها الأصيلة بما يسمح بعد ذلك بالبحث - بثقة - عن فنون ما بعد ريات الفنون.

أما بوابة المستقبل فيدخلها المعرض بمحوره - الشكل - عن قضايا النشر الإلكتروني الذي تضمن دراسات عن حقوق الملكية الفكرية وطبيعة

## أسئلة هيكل .. وجائزة بهاء

**احتشد المثقفون في مكتبة القاهرة ليحتفلوا بأحمد بهاء الدين وجازته السنوية، ولستمعوا أيضا ماذا يقول محمد حسنين هيكل الذي أعلن أنه اختصر رحلته في لندن خصيصا لكي يحضر الاحتفالية العزيرة عليه.**

ونظرة إلى العصور منعد تنوعا حقيقيا، تنوعا في الأجيال، فهناك إضافة إلى الشيوخ والمشايخ، أجيال شابة جديدة بيد أنها على اعتاب بدء حياتها العملية أو أنهم مازالوا في مرحلة الدراسة الجامعية. وهناك أيضا تنوع مضموني يتضح جليا من وجود مثقفين ينتمون إلى جميع ألوان الطيف السياسي الفكري. فهناك الماركسيون والإخوان والناصريون والسادتيون بل أيضا حملة المباخر لكل نظام والمثقفون من كل صف، والأكلون على كل الموائد البرانجة.

أقلت هيكل كعادته من الحساب، بل وأقلت من محاولة تقديم تقديم للماضي أو للناظر أو حتى استشفاف للمستقبل وحمل الآخرين المسؤولية، فبدلا من أن يكون المتحدث الرئيسي الذي تلهال عليه الأسئلة والاستفسارات، قام هو بالسؤال ليقف جميع الطرق المؤدية إلى استدرجه في أن يقول).

اختار هيكل خمسة أشخاص كي يطرح عليهم أسئلته ولا ندرى ما سر اختياره لهؤلاء الخمسة، فمنهم شخصيات بارزة لها إسهاماتها الجيدة والمهمة ولهم حضورهم الثقافي والفكري المميز مثل عبد العظيم نبيس ومحمد سيد أحمد وأحمد مسجور.

وبعضهم له أفكاره السياسية الواضحة، وكان له دور فاعل في الحياة السياسية طوال العقود الماضية، بينما البعض الآخر لم يعرف عنه تميز لا في السياسة ولا في الكتابة ولا حتى في العلاقات مع أحمد بهاء الدين، والسؤال الأول وجهه هيكل إلى الشخصية الأولى التي اختارها وهو الأستاذ الدكتور العالم أحمد مسجور، وكان السؤال حول إمكانية العلم في تأجيل الموت.

وأجاب مسجور إجابة علمية دقيقة حول إطالة متوسط أعمار البشر من ٤٠ عاما في أوائل القرن إلى (٧٥) في أواخر القرن العشرين (عالميا) ولكن مصريا ٦٧ عاما) وتحدث أيضا عن السحت الدائم عن حجر الفلاسفة أو سر الوجود والشباب الدائم لحكم إنساني لم يفته.

وإن كان قد بشرنا باكتشاف الجين الذي يوجه الشيخوخة ويجدد الشباب، ولم يفس مسجور بخبرته الفنية والاجتماعية أن يلقى أضواء على التناقضات الاجتماعية الواردة في حالة تأجيل الشيخوخة ومضاعفة عمر الإنسان، ولعل هيكل كان سعيدا على المستوى الشخصي (٨٠ عاما).



أما السؤال للهيكل الثاني فكان من مصيب صافيناز كاطم تلميذ أحمد بهاء الدين الذي تبناهما وفدما، والتي بدأت كاتبة متحررة تتحدى الموانع والسود وتكسر التابوهات، إلى كاتبة إسلامية تزم بصنيرة الحجاب وبأن الرجال قوامون على النساء.

كان سؤال هيكل لصافيناز عن الموضوع الذي كان يجب أن تكتبه ولكنها لم تكتبه حتى الآن؟

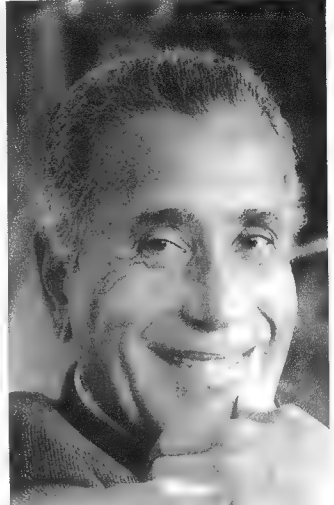
وقالت صافيناز كلاما طويلا لكنها انتهت بأنها كانت تريد أن تشكو هيكل إلى أحمد بهاء الدين وتساله في الوقت نفسه لماذا لم يستطع هيكل أن يكون ديمقراطيا؟

وخرج هيكل من مطب صافيناز بالضحك الطويل وباختيار صديقه الكاتب الماركسي محمد سيد أحمد ( والعلاقة بين هيكل ومحمد سيد أحمد علاقة طويلة منذ أيام صفحة الرأي في الأهرام في الستينات بعدما خرج محمد سيد أحمد من المعتقل واستقلبه هيكل في منتصف الستينات.

سأل هيكل صديقه عن الأفكار والآراء التي قالها ويريد أن يراجع نفسه فيها؟

وهو سؤال له ظاهره وله باطنه، أما الظاهر فهو محاولة هيكل لدفع محمد سيد أحمد إلى استنكار الماركسية التي آمن بها وسجن من أجلها





أما الباطن فهو استغلال للمصادقة ولانتفاخ محمد سيد أحمد المعروف عنه، لعله يخفف عن هيكل بعض أخطائه في الستينات، خاصة فيما يتعلق بالديمقراطية.

ولكن محمد سيد أحمد ببساطته وتلقائيه هرب من اللغز وأشار إلى ثلاث نقاط رئيسية وتتعلق بما يجري في عالم اليوم من صراع، فأشار إلى المرجعية الدينية والمرجعية العلمية والصراع بينهما، وأشار إلى نضال الشعب الفلسطيني والمعاملات الاستشهادية ودورها ونتائجها، ثم أشار أخيراً إلى التداخل بين مفهوم المقاومة المشروعة ضد الظلم والإرهاب.

ويبدو أن هيكل أراد مواصلة نبش الماضي فاختار د. عبد العظيم أنيس الكاتب والمناضل الماركسي ليلقي عليه سؤالا مفاجئا.. لماذا أنت حزين يا دكتور؟!

والسؤال خليفة تاريخية، فهيكل يعرف عبد العظيم أنيس جيدا عندما كان هيكل رئيسا لتحرير الأهرام في أواخر الخمسينات، وعبد العظيم عصرا في اللجنة المركزية للحزب الشيوعي المصري وكاتبا في جريدة المساء التي كان يرأسها خالد محيي الدين في ذلك الوقت... أيامها أنقذ هيكل (مثلا لعبد الناصر) وعبد العظيم أنيس ممثلا للحزب الشيوعي،

وذلك بعد الوحدة المصرية السورية وطلب هيكل من عبد العظيم أن يحل الحزب الشيوعي نفسه ولا يرتبط بخالد بكداش (الحزب الشيوعي السوري الذي كان يعارض فكرة حل الأحزاب ويطالب بأن تقوم الوحدة المصرية السورية على أسس ديمقراطية).

وفي تلك الليلة وفي أحد الشاليهات بمنطقة الأهرام وبعد إصرار عبد العظيم أنيس ومن معه على عدم حل الحزب وعلى مواصلة السطانية بالوحدة على أسس ديمقراطية، فض هيكل الاجتماع ومحررا بأن ذلك سيقلب عليهم أي (الشيوعيين) كل المناعب. (اعتقل عبد العظيم أنيس ومعه عشرات المئات من قيادات الحركة الشيوعية المصرية بعد هذا اللقاء بعدة شهور).

أما عبد العظيم أنيس فقد فاجأ هيكل والحضور بإجابته بأنه كان حزينا على سياسات الماضي كما هو حزين على سياسات الحاضر، وأشار بشكل خاص إلى احتفالات عيد الإعلاميين الأخير، حيث قام البعض ممن يعملون في الصحافة والكتابة بالمبالغة الشديدة في قدر الحرية والديمقراطية التي تتمتع بها مصر حاليا.

وأشار عبد العظيم إلى الوضع المتردي في فلسطين وفي العالم العربي، وإلى العريضة الإسرائيلية والهيمنة الأمريكية.

والثقت هيكل حوله بسرعة بأحد عن واحد ممن يقصدهم د. عبد العظيم أنيس الذين بالغوا كشيرا في كلماتهم عن الحرية والتطور الإعلامي، فاختار يوسف القعيد الذي قال إنه واحد ممن يقصدهم د. عبد العظيم حينما تكلم في عيد الإعلاميين، وحاول أن يقدم اعتذارا بأنه فوجئ باللقاء، ويأنه كان يعني أن المسلسل الذي كتبه للتلفزيون لم يتعرض للرقابة، ثم دخل القعيد بعد ذلك في حديث طويل عن المواطن والمواطنة والأجناس الأدبية.

بعد هذه المحاكمة غير المقصودة التي جرت كأحداث مسلسل درامي شيق، تحدث الدكتور علي الدين هلال وزير الشباب، والصديق الصدوق لأحمد بهاء الدين، وقال أنه كان شابا في كذباته في كل مراحل حياته، كما كان مستقبليا أيضا يعني بقضايا القذ واشكالياته.

ثم تحدث الوزير أحمد ماهر وزير الخارجية وقال أنه يهص باعتزاز لأنه يعتبر نفسه واحدا ممن تعلموا الكثير من أفكار وآراء أحمد بهاء الدين. أما شيخ الصحفيين كامل زهيري فقد ركز على فكرة العروة التي آمن بها بهاء الدين ودوره في تأصيلها وترسيخها.

أما د. فريال الغزولي التي نظمت الحفل، فقد ركزت على فكر أحمد بهاء الدين التسليمي، وقالت أنه كان يعتقد أن معركة الأجيال، معركة وهمية وأن قتل (الأب) لكي يعيش الابن، مقولة ساذجة وليست واردة، فالأجيال تتكامل، ونحن لا نزيغ الآخر لكي نحتل مكانه، فالمكان فسيح متسع للجميع، والقطبية أمر يسهق المراجعة والنفي، ولم يكن بهاء يريد من الأجيال الجديدة أن تخضع للسابق أو تكرر به فقط بل تتعلم منه وتعتصم من أخطائه وتبتكر الجديد.

وانتهى الحفل بتوزيع الجوائز وبدعوات للرحمة لأحمد بهاء الدين وبدعوات الغفران لجميع الحاضرين وعلى رأسهم الأستاذ..

سلوى عبد الله

## شعراء وكتاب فلسطين في أتيالية القاهرة

الصورة المظلمة إعلاميا عن العرب المقيمين الآن في فلسطين المحتلة وفي الجولان تعطيها ضبابية فادحة. وفي قلب العاصمة المصرية القاهرة في أواخر الشهر الماضي كان هناك خمسة من الكتاب والشعراء الفلسطينيين بينهم أحد شعراء وروائي الجولان في ضيافة المثقفين والكتاب المصريين في أتيالية القاهرة حيث أتوا إلى مصر على نفقتهم الخاصة يحملون أعمالهم الإبداعية بين الشعر والرواية والقصة القصيرة فاتحين قلوبهم ليس فقط للحدث عن الإبداع الأدبي، بل وللخوض في وطن معيش ووطن متخيل. قام الدكتور مدحت الجيار بعقد ندوة لهم ضمن برنامج لقاء الثلاثاء في أتيالية القاهرة. قرأوا بعضا من نصوصهم الإبداعية ثم قام حوار شامل بينهم وبين جمهور الحضور.

زهرة صباغ: جماعة الفينيقي هي المعادل الموضوعي لإحياء هريتنا الفلسطينية.

تحدثت الشاعرة زهرة صباغ المؤسسة الأولى لجماعة الفينيقي مؤكدة أن الجماعة ناد أدبي يقوم نشاطه على أكتاف الأعضاء دون أي ارتباط من أي نوع بأي مؤسسة ثقافية تابعة لإسرائيل أو للسلطة الفلسطينية وهناك في الأردن منتدبي أدبي يحمل نفس الاسم، الفينيقي.

وتضيف زهرة صباغ أن عرب ٤٨ الحقيقيين هم الشوكة السرمدية في خلق الكيان الإسرائيلي الأحد في اللحل والنفسخ من الداخل. وما دام هناك عرب مازالوا ينشئون بأرضهم أو بما تبقى لديهم من وطن بإمكاننا كبح جماح آلة التطهير العرقي الإسرائيلي.

إن جماعة الفينيقي الآن أخذت في التوسع لنصنع كل الأصوات الإبداعية النجدة في فلسطين، لسنا واقعين تحت سلطة أحد والإبداع المتميز هو الطريق الأمثل لنفتح روح جديدة في هريتنا ووطننا.

وتستطرد زهرة صباغ وهي تلقى بجذور بصرها إلى البعيد نحن أبناء طرف تاريخي شديد القسوة وعلينا أن نفعل كل شيء في وقت واحد، أن نكتب وكتابة تطرحنا فنيا وإبداعيا بشكل مغاير وأن نراقم كيانا يحاول أن يطعننا وأن نحمّل ندوب من تجرفهم الغواية.

هذا تنتقل الكلمة إلى غسان مناصرة وهو واحد من أصحاب الاتجاهات الجديدة في كتابة القصة ويعمل معامدا لحاضري في جامعة القدس فيقول لي بيت على تلة في القدس كثيرا ما أفت في نوافذه وأعيش في وطن متخيل لا يمتأ ٤٨. أنا مؤمن إيمانا عميقا بأهمية وجود



الفلسطيني على أرضه. لأن وجوده على الأرض هو البعد الأكثر موضوعية وحدة في مقاومته. ومن البداية كان هناك خياران إما أن نرفض جواز السفر الإسرائيلي وفي المقابل يكون المصير كله مختلرا في صورة مخيم في الأردن وبالتالي شبح الإسرائيليين الفرصة في السطو على تاريخنا وهويتنا أو للتمسك بالأرض، بالجغرافيا التي هي نحن وممارسة الحياة في حدودها الدنيا. إن حصار الصدق والكرامية والقتل أكثر قسوة من حصار المجنزرات والصكربين. إنني أؤكد على أن الوجود بالجسد على الأرض هو المقاومة القادرة على رد الحصار بالمصار.

أما فيما يخص للكتابة فنحن جيل طبيعى من الكتاب جاء ليكمل دورا بدأه آخرون ولكن بشكل مختلف. فكل جيل خصوصيته التاريخية على الأقل. فالمقاومة كما أشرت لها عدة أوجه أهمها فيما أعتمد بالنسبة للكتاب هو الصمود ضد أشكال الاستقطاب التي يفرضها العدو - هذا بالنسبة لي ككتاب. ولا أنكر على العدو الإسرائيلي نجاحه في استقطاب البعض، ولكن هذا هو الإطار السلوكي لكل الدول أعني الكيانات العنصرية. هم يعرفون أننا فلسطينيون ولا يتسور هذا أبدا ونحن لا نريد أن يسوا لأنهم إذا ما نسوا هذا - أعتمد - فإننا نكون قد ارتكنا خطأ من نوع ما. من تلك الأخطاء التي قد تنسب بأننا سبنا أو نثارنا جزئيا أو كلياً عن وطن ملق في رقاب الجميع. عرباً وفلسطينيين.

ويصيف راجي بطيحين من البداية ونحن ندرك خطورة واقعنا وموقعنا غير أننا نكره أن نتحول المقاومة إلى كيان متآكل من الشعارات. إن تحول المقاومة إلى مجموعة من الشعارات هو ما وصل بالقضية إلى هذه النقطة من التردى. نحن نحاول إنتاج كتابة تطرح الآتى في مكان وبخصوصية اللقطة. هناك من يمارس الفن بولع على أنه زعيق وصراخ ولكن ماذا يتبقى من اللحظة ومن فهمنا لها إذا ما أخطأنا بكل هذا الضجيج. في اعتقادي كما يقول غسان أن أحد أهم الأبعاد في المقاومة هو تفتيت اللحظة لفهمها جيدا وفهم دورنا فيها.



أهمها.

وكانت أجزاء من النصوص التي ألقيت في لقاء الثلاثاء بأنثوية

القاهرة.  
مها قسيس من قسيده (غيرنا الآن يمشى خطانا)

ها نحن نعضى

نضل الطريق خلفنا

خوف الرجوع

نعطف كل السياء القديمة

لأنها أبصرت وجهنا

ونعثر للموج

إذ تركناه يزيد وحيدا

خوف الفرق

نحذر للفة

إذ سرقنا الكلام دون المعانى

خوف السفل

ونعثر للقبور

إذ تركناها ورحنا

إلى حيث لا تلمس الريح أرضنا

فلا تعرف أسمائنا

نوزع الأعذار لكل ما مر

ولكن من عبر

إلا لنا..

إلا لنا..

زهيرة صباغ.. راجي على حق، لماذا يتحتم علينا أن نعيد كتابة كتب أو على الأقل.. إننا ما كنا لت لدينا الرغبة في الصراخ فلماذا يتحتم علينا أن نصرخ بنفس الآية.

معتز أبو صالح.. لقد تغيرت ملامح كل شيء بعد ٦٧. لقد تغيرت حتى صورة المستعمر أمام نفسه، فقد تحول من مستعمر إلى كيان فوق الأرض. كيان له مؤسساته وبصمته على الحياة لقد أنشأ على قرى بأكملها. تغيرت أسماء الشوارع والمدن. من منكم يعرف الآن شيئا عن الجولان المحتل!! نحن نعيش حياة مخنفة بالتناقضات خاصة إننا ما كنا قد أتيت للحياة في ظل سطوة كيان آخر غير الكيان الحقيقي لوطنا. القضية اليوم أصبحت أكثر تعقيدا، وأعتقد أن شعراء من أجيال سابقة (درويش، وكنفاني، وسميح القاسم) لهم الآن وجهة نظر مختلفة حتى في الكتابة نفسها. أعود لأؤكد على أن القضية اليوم أصبحت أكثر تعقيدا. ففي الماضي كانت أطروحة الاستعمار واضحة وبمعددة هناك مستعمر وهناك شعب يأكله يعيش على الأرض. أما الآن فنحن لسنا بصدد استعمار تقليدي، إنه استعمار من نوع آخر استطاع أن يترك أثره واضحا في المعمار النفسي لنا وهذا هو كل شيء. فلماذا لا يلح هذا المعمار النفسي إبداعيا. أعلى أن صورة الأدب ذاتها أخذت وجهة مغايرة وطرأ تحالول الدوازي مع الشكل الأثني للقضية.

مها قسيس: كما أقر الجميع الزعيق ليس هو المعادل الخالص لفكرة المقاومة. فالبقاء على الأرض هو أحد أشكال المقاومة وفي اعتقادي أنه



طاهر البريرى

## عبد القادر القط.. الموت ليس رحيلاً

أقام المجلس الأعلى للثقافة واتحاد الكتاب أمسيتين لتأبين الدكتور عبد القادر القط للحديث عنه في ذكرى الأربعين، وهي الأماكن التي شهدت ردهاتها وحجراتها خطوات الكثير من الأحداث والفكرات السهمة، وكان من المفترض أن يكون الاحتفال به وتوثيقه بمصولة على جائزة مبارك للأدب..

تركنا الدكتور عبد القادر القط مخلفاً تاريخاً وإنجازات أدبية وإنسانية رفيعة كان نموذجاً للالتزام بمعناه الأدبي والأخلاقي حتى في ممارسته التي خاضها بسبب آرائه الصريحة ومواقفه الصارمة، ولعل أبرز هذه المعارك معركة «وليمة أشباب البحر» وصراعه للدفاع عن حرية الإبداع وتوضيح أن ما جاء في «الوليمة»، لم يكن يستدعي مثل هذه الحرب المبالغ فيها.

حرص حضور الأمسيتين من أصدقائه وتلاميذه على رواية الكثير من الحكايات الإنسانية النابعة من مواقفه مع الدكتور عبد القادر القط ومواقفه الأدبية والفنية وكما وقف أحدهم ليتحدث عنه لا يريد التوقف، ليس تظاهراً ولكن عن حب حقيقي وتأثر بالغ به، تباروا في استعراض صدائهم به فلقد كان يصادق الجميع بحميمية ودون هدف، ويخص كل صديق باهتمامه.

كان من أبرز نقاد جيله وأكثرهم حماسية وذكاء وقدرة على الوفاء باحتياجات النص الأدبي العربي وعلى الرغبة في اكتشاف وتقديم المبدعين الجدد كما أن توجهه في المرحلة الأخيرة نحو الاهتمام بالمسلسلات التلفزيونية والفقد الفني عموماً كان مؤثراً واضحاً على رغبة الناقد الأدبي في أن يكون أكثر قدرة على إفادة الجمهور الواسع من المتلقين وعدم البقاء في الإطار التقليدي للأدب.. فهو بالفعل كما وصفه الروائي إدوارد الخراط موسوعة حية.

كان يقوم بال نقد الجريء لكتاب لهم مناصبهم دون الخوف من بطش السلطة، فلم تكن لديه نقطة ضعف تلتذ به صراحته وإعلانه لنقده بلا تردد....

أن الموت بطرق الأبواب بشدة وكثرة هذه الأيام، وكما تدته يسأل بيننا ويختار بعناية، وهذه المرة أخذ أهم الناس وأفضلهم! بدأ بداعيه الموت منذ اشتد حنينه إلى قريته المعصرة - شرقية كما ذكر أنه كان كثير الحديث عنها في الفترة الأخيرة وخاصة ذكريات الطفولة بها - عندما توقطه أمه مع طلوع الفجر ليذهب إلى المدرسة، فيرى الصباح بعين طفل متألم، ويشم رائحة الخضرة الريفية الممزوجة

عمودياً، فهل يصل لهذا العمق إلا رجل من الجيل الثاني للمعاقفة رواد النهضة الثقافية المصرية امتداداً لجلاس المقاد، وعبد القادر المازني وأحمد شوقي، كان صاحب قلم متمكن في التحليل والتكوين واحتراف كل جديد، ومن أبرز إنجازاته الأدبية كتابه «الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر/ الكلمة والمهجر في القرن العشرين»...

كان بالفعل مهموماً مثل سابقيه جميعهم بالقضايا الأدبية، وقضية الدفاع عن الشعر الحر والحدائق والكتابة الحرة عموماً، كما أنه كان يساعد الشباب المبدعين في النشر دون عاء بطريقته الخاصة فكان له الكثير من التلاميذ في الوطن العربي من الشباب ممن أشرف على رسائلهم وقومها حتى يصيروا أساتذة فيما بعد، ولم يمتدد أنشطته إلى خارج مصر، فقد كان شريكاً في أعمال اليونيسكو العربي والدولي إلى جانب إنجازه الكبير في الدفاع عن اللغة العربية.

ولم تقتصر آراؤه الحادة والمصارمة على الأعمال الأدبية والفنية فقط، بل انتقد أوضاع التعليم كما انتقد ظاهرة الأثرياء الجدد في كتابه «أربعون صباحاً، الذي صدر العام الماضي».

تتصالح جميعاً... ما الذي جعل هذا الرجل له كل هذا الأثر في حياتنا؟ ذلك لأنه لم يكن ممن يبرون هكذا دون ترك علامة داخله، كما أنه كان مخلصاً للتيار الذي استلهمه د. طه حسين بحق... وكان يرى أن الإنسان الجامعي يجب أن يفتح على العالم لا يقيد نفسه بالخط الأكاديمي، كما أنه لم ينحصر حول مجموعة من الدراسات الجامعية بالمعنى التقليدي، فكان أرواح الشباب فيه أثر على المدى الطويل حتى أنه لم يكتب حتى آخر أيامه على اعتبار أنه الكاتب الكبير المخضرم، بل كان يكتب بروح شاب يبدأ أولى خطوات السلم بعقلية ناضجة وخبرة ظاهرة، كما هو واضح في قصيدته العامية الأخيرة «المستحيل»، وكان له مقولة محببة إلى نفسه وهي «أن ما يأتي لا أرضاه وما لا أرضاه يأتي».

أتى الموت في وقت كان يتحقق حيوية ونشاطاً وشعراً، لكنه لم يخضع له بسهولة، كما لم يخضع لمعارك أخرى كثيرة في متدحبات الأدب والثقافة والفكر العربي، بل صمد بروحه الهائلة بينما الآن توزع علينا لبسامته وكتاباته محاولة أن تورثنا أفكار د. عبد القادر القط... وجميعنا نتفتح ذراعينا لأخذ عطاي الروح... وسنظل دائماً على استعداد لاستقبال المزيد من ميراث الدكتور عبد القادر القط...

#### ملحوظة:

لم أتداول لفظ «الراجل» بكثرة  
لأنني اعتبر أن الموت لا علاقة به بالرحيل.

برائحة حريق الذرة والأرز... هل يذكر هذه التفاصيل طفل عادى؟ كان يرى قريته بين كبرية راعية... وقبل رحيله بفترة قصيرة كان يحرس على زيارتها كلما كان هناك مناسبة تستدعي ذلك مما أعاد له ذكريات الشباب، مع الشعر فكتب بالفعل شعر عامية.

كنت أضل على الموت أن يحصل هذه المرة قليلاً مع شيخ النقاد الدكتور/ عبد القادر القط حتى يحصل جائزته الأخيرة «جائزة مبارك للأدب»، والتي جاءت ختاماً لمشوار حافل بالإنجازات، فبعد تخرجه في جامعة القاهرة عام ١٩٣٨ عمل أميناً بمكتبة الجامعة من عام ١٩٣٩ إلى عام ١٩٤٥ ثم حصلوا بهيئة تدريس كلية الآداب جامعة عين شمس ابتداء من عام ١٩٥٠، وتدرج في الوظائف الجامعية حتى رأس قسم اللغة العربية بين عامي ١٩٦١ و١٩٧٢، ثم تولى عمادة الكلية من عام ١٩٧٢ إلى عام ١٩٧٣ وأعيد لجامعة بيروت العربية في الفترة من ١٩٧٤ إلى ١٩٧٩ م. كما رأس تحرير مجلتي شعر/ إبداع التي تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب وكان يكتب بالمبلغ كما هو معروف في جريدة الأهرام القاهرية بصفة منتظمة...

حصل على جائزة الدولة التقديرية وجائزة الملك فيصل وأخيراً وهو على فراش الموت على جائزة مبارك للأدب، ومع الأسف بدلاً من الاحتفال بتسليمه الجائزة، نقيم حفلاً لتأبينه، لكن هل سيستمر إحياء ذكره بالشكل المناسب دائماً؟ نحن بالفعل نشعر بالفقد الشديد والحزن، كما كان يشعر هو بمعاناة الأدباء، خاصة أدباء الأقاليم في مصر، حيث كان يسافر إليهم في أماكنهم ولم يكن يتردد في نشر ما يراه صالحاً من عملهم في «إبداع» حينما كان يرأس تحريرها، وكان ينهم بالانحياز لجيل السبعينات من الشعراء، فكان يرد على هذا الاتهام بهدوء شديد ويقول أنه وجد هؤلاء الشعراء يطبعون أعمالهم في نسخ محدودة، ويوزعونها على أصدقائهم، ولهذا رأى أن ينشر لهم في باب «تجارب»، في محاولة للتعريف بهذا التيار الشعري الجديد وكان من أبرز شعراء هذه الفترة محمد سليمان، وعبد المنعم رمضان، وأحمد طه وحلمي سالم.

كما كان مهموماً بالبعد عن لغة النقد الأكاديمي الجافة، حيث كان يسعى للوصول إلى أعماق النفس عبر لغة يجمع فيها بين الإبداع والنظرة الأكاديمية والبعد عن القوانين، ورغم فراء هذا الكاتب والناقد والمترجم في مواهبه المتعددة ورغم حصوله على كل هذه الجوائز إلا أنه بالفعل حزنرت وأنا أحضر الأمسيات لأنني لم أر الحاضرين يكلم العدد الذين يحضرون تأبيناً لمثل أو راقصة... أنا لا أسخر من اللغافين أو غورهم ولكن من المغفل أن الدكتور عبد القادر القط وأمثاله من الأدباء والعلماء والفلاسفة لا يحضرون تأبينهم إلا أعداد تسمى على أصابع اليدين فقط... لن اندش هذا هو الوضع منذ وجد الكون بطبيعته ووجد مخامنين له بعقلية محقة وروح شفاقة...

وكان د/ عبد القادر القط رمزاً لهذه الروح فهو وصل في مرحلة أثناء دراسته لمفهوم الشعر وقراءاته للنقد العالمي أن تيار لديه يعني نقدي عال وعميق جداً يصاحبه الشعر المتعدد والمختلفة ووجد أن أدواته لا تساعد في تحقيق ذلك، وأخذ يشجع الشعر الحر وشعر التفعيلة وجاوب أكثر من مرة الكتابة بما يؤمن به ولم يطارعه قلمه فيجذعه ويكتب شعراً

سهي زكي

## معركة أدبية سياسية تشغل ألمانيا

**بعد «مارتين والسر» واحداً من أهم وأبرز كتاب الرواية الحديثة في ألمانيا، ظلت حياته هدفاً ومركزاً لتكثير من السجلات والجدل كما خاض العديد من المعارك الفكرية والمثلية، كمثل ثمن يدفعه «السر» مقابل اعتناقه لأدبه الملتزم..**

في الآونة الراهنة يخوض «السر» إحدى معارك حربه الطويلة ضد الإرهاب والمفكر الفكري.

الفريق في الأمر أن الأصوات قد ارتفعت في ألمانيا منددة بكتاب ما زال قيد الطبع لم يقرأه أحد بعد، ولكن يبدو أنها من الجبهة الثقافية غير المبررة التي تنسب بها المثقفون الألمان لجنسهم بعد ذلك فراء المجلات والكتب الخفيفة.

وللمعركة الدائرة الآن جذور قديمة فعند أربع سنوات أثار «السر» جدلاً قومياً مربعاً في طول ألمانيا وعرضها عندما اتهم الأجانب الذين أقاموا دعوى أوشفيتز، والهولوكوست بأنهم تعمدوا إحقاق الفزى والعار بالموطن الألماني بهدف الحصول على امتيازات ومصالح سياسية بالدرجة الأولى.

ونتيجة لذلك اتهم «السر» بأنه معاد للسامية وكان المجلس المركزي لليهود الألمان، وراء هذه التهمة التي تعد من أفظع الجرائم التي يمكن أن يرتكبها مواطن ألماني.

والأعجب من كل ما سبق أن «ديتشر رانسكي» الناقد الأدبي الأشهر وأحد اليهود الناجين من «الهولوكوست» كان من أهم المدافعين عن «مارتين والسر» ويرغم من أن «السر» ليس من كتبه المفضلين إلا أن رانسكي أكد قائلاً: «أنا أعرف جيداً أن مارتين والسر ليس ضد السامية».

والآن يتهم «السر» البالغ من العمر الخامسة والسبعين بمعاداة السامية للمرة الثانية إسد ما هي الأسباب في هذه الرواية التي قرأها عدد قليل من الناس من خلال المصودات يقوم «السر» باغتتيال «ديتشر رانسكي» البالغ من العمر اثنين وثلاثين عاماً وبشكل استعاري طبعاً.

هذا هو ما جاء في روايته السماة «موت الناقد» لقد ابتعد «السر» شخصية موازية «رانسكي» وجعل تلك الشخصية كل ملامح «رانسكي» بلا مواربة، فمابطل أحد الناجين من مأساة الهولوكوست كما أنه نافذ معروف إلا أن هذا الناقد الشهير يقتل في جريمة بشعة - ظاهرياً على أقل تقدير، ويكون مؤلف الرواية هو الجاني.

تعرض الرواية على ما يسمى «بالتحليل النقدي» اعتماداً على حياة «رانسكي» الذي ولد في برلين وكان الوحيد الذي بقي على قيد الحياة

أثناء الحرب العالمية الثانية في حين قتل كل أفراد أسرته .  
الفتناري العميقة التي صبغت بها تلك الجريمة روعت ناشر «فرانكفورت الجيمين زيوتنج» فكتب إلى «السر» خطاباً مفتوحاً مؤكداً فيه على أن كل الجرائد سوف ترفض نشر هذه الرواية مسلسلة على صفحاتها لأنها مليئة بالصنيع المبتذلة التي تفوح منها معاداة السامية، منهياً خطابه المفتوح بأنه لن يقوم بنشر هذه الرواية.

أما «ديتشر رانسكي» نفسه الذي تسلم إحدى نسخ الرواية المكتوبة بخط اليد في الأسبوع الماضي فقد أدان الرواية بشدة لما تنعجر به من معاداة السامية بوقاحة شديدة وأضاف «إنها حقاً رواية موحشة» على حين أخبر الناقد زيوتنج إنه لم يبدل لمارتين والسر، أن كتب بهذا الشكل الرديء من قبل، على الجانب الآخر يصبر «السر» على أن كل ما يوجد بهذه الرواية عن الهولوكوست هي أمور فرعية على حين يظل الموضوع الرئيسي للذي أراد الوقوف عنده هو «نفوذ الناقد في عصر الصورة المرئية والتلفاز» ويضيف إن ردود الفعل المنهية هذه قد روعته تماماً كما روعه ذلك الخطاب المفتوح من الناشر.

لقد ظل «ديتشر رانسكي» لعقد طويلة المحرر الأدبي للجمعية الشهيرة «سيشر مانتشر» ولم يجه عام 1988 إلا كان مقدماً للبرنامج التلفزيوني الأكثر شعبية في ألمانيا وهو برنامج «رباعية الأدب» الذي يهتم بعالم الكتاب وظل يقدمه لروح طويل من الزمن حتى تقاعد مؤخراً.  
لقد ساعد نفوذ «رانسكي» في إحياء اتجاهات أدبية وعرفية وموت اتجاهات أخرى ولم يكن أي ود لمارتين والسر، وأعماله وبخاصة في السنوات الأخيرة.

«الهجوم على ديتشر رانسكي لم يكن لكونه يهودياً ويقول والسر ويضيف «بالنسبة إلى فإن النقطة المحورية تكمن في كشف آلية سير الأمور في عالم النقد الأدبي وكيفية استخدام فرد واحد مثل «رانسكي» لفرضه في عالم الأدب بشكل فيه الكثير من استغلال النفوذ والسلط.  
وتعلق جريدة «ديويتل» اليومية المحافظة على الأحداث قائلة أصبحت هناك ضرورة لإجراء كل الخطوات المهمة بحرص شديد لتهدئة المناخ للمصارحة لاكتشاف أهم التغييرات التي اجتاحت الجمهورية الفيدرالية بعد الحرب.

وتصنيف الجريدة «إن كل الأقعة قد سقطت فأى كلام عن السامية سواء جاء بشكل مستتر أو بشكل واضح وبلا مواربة هو كلام مهمل».

«ولجاري سميت» طالب الأكاديمية الأمريكية ببرلين رأى آخر فهو يرى أن «السر» ليس بريئاً ولكنه إنما يستجدر إلى أى مدى يستطيع الخوض في هذه المعقدات كما فعل من قبل.

ويضيف «إنه يضغط على أمور شديدة الحساسية لجذب الاهتمام إلى نفسه، وهذا بالضبط ما فعله خطاب «زيوتنج» المفتوح فهذا الخطاب في خدمة أهداف والسر والناشر بالدرجة الأولى ولكن هذا لا يفي أن ما جاء به صحيح.

كتب «السر» أكثر من أربعين كتاباً، وهو واحد من أهم كتاب ألمانيا في فترة ما بعد الحرب فهو ينتمي لنابا الحيل الذي يضم «هنريش بول»، وجوتنجراس، وبسيفردي ليندن، وحتى ديتشر رانسكي نفسه لم يستطع إلا أن يحتفي برواية «السر»، الحصان الهارب، عام 1978 واعترف بأنها من أفضل الروايات في الأدب الألماني على الإطلاق. ولم يكن



عن أن تصف علاجاً يهدى الألمان إلى كيفية التعامل مع هذا الخزي القومي وهكذا نطل المشكلة قائمة بلا حلول واضحة.

بقى أن نعرف أن رانسكي دخل معركة عنيفة مع جوتنر جراس الروائي الألماني الكبير مرتين.

مرة عندما قام الناقد الألماني لليهودي بتمزيق روايته (حقول ممتدة) علناً في برنامج النغدي في التلفزيون ونعت دعوى أنها رواية تشوه التاريخ الألماني.

وأخيراً عندما أعلن جوتنر جراس إدانته للأعمال الإجرامية التي تقوم بها إسرائيل ضد الفلسطينيين، وقال أنها تشبه نفس الأساليب التي تعرض لها اليهود أمام النازي وهكذا تستخدم المعركة في ألمانيا وتأخذ أبعاداً ثقافية وسياسية واسعة..

**ولاء فتحي**

الأمر كذلك بعد صدور روايته «وراء كل هذا الحب» كذلك اختلف رد فعل «رانسكي» تجاه السيرة الذاتية «والسر» التي أصدرها حديثاً بعنوان «وهم جميل» ليصف فيها أمه وقرارها الحاسم السريع للانحياز بالحزب النازي مبكراً عام ١٩٣٢، في هذه المذكرات يقلل «والسر» من شأن اضطهاد اليهود وبالتالي إلى كانت هذه السيرة الذاتية «مراجعة أليمة مع الماضي البعيد».

لقد كتب «والسر» عن الماضي الذي يصر على أن يظل حياً في ألمانيا وعن استحالة استيعاب تلك الماضي ووضعها في مكانه الصحيح بين مخلفات الزمن.

يقول «والسر» لا يمكنك أن تنفخ أحداث الماضي، كما لا يمكنك أن تتلاعب بها وبخاصة أحداث الهولوكوست فهذا الفصل من التاريخ لا يمكن طيه بل إن مجرد التفكير في طيه جلون مطبق وكذلك فأنت عاجز

## مذكرات الزعماء وكتابة التاريخ

في ختام الموسم الثقافي، لجمعية التذكار الجديد علقت ندوة حول «الاعتماد على مذكرات الزعماء في كتابة التاريخ» ..

أكد فيها د.عبادة كحيلة، أستاذ التاريخ بجامعة القاهرة الذي أدار الندوة، أن الاعتماد على مذكرات الزعماء كمصدر من مصادر كتابة التاريخ، ليس بظاهرة جديدة، فقد كتب «بوليوس فيسرو» مذكراته عن هروبه في «بلاد الفل»، وما كتبه «أسامة بن منقذ» زمن الحروب الصليبية، وكتابات «نستون تشرشل» عن «حرب البوير» والحرب العالمية الثانية. وفي مصر، كتب د.محمد حسين هوكل مذكراته، وكذلك «محمد فريد»، و«سعد زغلول»، وغيرهم. غير أن رجال ثورة يوليو ١٩٥٢ أفرطوا في كتابة مذكراتهم، وأبرز من كتب منهم الرئيس السابق «أنور السادات» الذي كتب كتابين: «ما ولدى هذا عمك جمال»، و«البحث عن الذات»، وكل منهما يختلف مع الآخر بشكل واضح، على حد قول د.كحيلة، كما كتب «عبد اللطيف البغدادي»، و«محمد نجيب»، و«خليل محيي الدين». وغيرهم من الضباط الأحرار مذكراتهم، كذلك كتب قادة حرب أكتوبر مذكراتهم منهم «الفريق عبد الغني الجمسي»، و«الفريق سعد الشاذلي»، و«الفريق محمد فوزي»، وغيرهم.

لكن، حجم الخلافات والاختلافات الضخمة فيما بين هذه المذكرات، إلى حد تضاربها، يطرح قضية مدى إمكانية الاعتماد على هذه المذكرات في كتابة التاريخ.

في هذا الإطار، ميز د.رؤوف عباس بين «اليوميات» و«المذكرات» والذكريات.

فاليوميات، مصدر أساسي للمشتغلين بالحياة السياسية، حتى أن الأطفال في الغرب وخاصة في اليابان يتعلمون كتابة يومياتهم، وكانت عادة متبعة لدى مثقفيها في القرن التاسع عشر. عن يوميات «محمد فريد»، ويوميات «سعد زغلول»، وتتميز اليوميات بقدر كبير من المصداقية، ويمكن الاعتماد عليها كمصدر مهم لكتابة التاريخ، ذلك لأن اليوميات لا يستهدف كتابها النشر على الرأي العام، كما أنه يدونها يوماً بيوم، فلا تضيق الحقائق والوقائع في غياهب النادرة.

أما المذكرات، فهي بالأساس تعتمد في كتابتها على «اليوميات»، لكنها أقل مصداقية، لأن كتابها يستهدف نشرها، ويحرص بالطبع على تغطية العورات، وأن يترك انطباعاً طيباً لنفسه عند القارئ.

أما النوع الثالث، وهو المساند لدينا الآن، وهو كتابة الذكريات، لا تعتمد على يوميات أو وثائق، لكنها تعتمد على ذاكرة صاحبها وقدرته



على استرجاع الماضي، وهي المسئولة عما يحيط بتاريخنا المعاصر من ضباب. وما يحيط الوقائع والأحداث من تضارب وتناقض في الروايات، وقد تستلني من ذلك، على حد قول د.عروف، مذكرات «عبد الطيف البغدادي»، لأنه اعتمد في كتابتها على «يومياته» التي حرص على تدوينها علماً بدأت الخلافات تدب في مجلس قيادة الثورة.

ولذلك، تخوف «الرئيس السادات» عندما عرف بأن «بغدادى» يكتب مذكراته، فبادر بإنشاء لجنة كتابة تاريخ الثورة، وأصدر قانوناً يمنع أى مسئول من نشر مذكراته إلا بعد مضي ٥٠ عاماً على الأحداث التي يتناولها... ومع ذلك نشر «البغدادي» مذكراته. وتعتبر لجنة كتابة تاريخ الثورة بعد أن جمعت أطلاناً من الوثائق والشهادات، وتوقفت تماماً بعد ذلك.

وأضاف د.عروف عباس أن الدول المتقدمة تحرص على أن يكتب ساستها مذكراتهم، ولذلك تسمح لهم بالاطلاع على الوثائق اللازمة، والمتعلقة بالأحداث التي شارك في صنعها، لضمان الثقة، كما تشجعهم على إيداع أوراقهم الخاصة في دار الوثائق أو في مكتبة عامة، مع وصية بنشرها في الوقت الذي يحدده.

فكتابة المذكرات أمر مهم، ليس فقط كمصدر لكتابة التاريخ، لكن الأهم أنها تساهم في تربية الكوادر السياسية.

أما عندنا فالأمر مختلف، فالوثائق في بلادنا تعتبر ملكية خاصة للمسؤول، فعلى سبيل المثال، قام أحد رؤساء الوزارات في مصر يوم إقالته، بشحن «سيارة نقل» بوثائق مجلس الوزراء باعتبارها أوراقاً خاصة، ولم يكن يفعل شيئاً غير عادي، بل مارس أمراً معتاداً، وهو ما يعتبر نزحاً للوثائق، وتديداً لأهم مصادر كتابة التاريخ.

وفي هذا الإطار نذكر مثلاً آخر: وهو إخفاء وثائق «عبد الناصر» وظهور أجزاء منها بعد سنوات، منشورة في بعض العواصم الأوروبية.

ورداً على سؤال بشأن إمكانية اعتبار كتابات «د.عبد العظيم رمضان»، المؤرخ والكاتب السياسي، مراجع في التاريخ، قال د.عروف، إن كتابه عن تطور الحركة الوطنية في مصر في النصف الأول من القرن العشرين، مرجع تاريخي مهم، أما كتاباته السياسية لا تحكمها الدقة قدر ما تحكم بها الانحيازات السياسية.

أما عن قضية تدريس التاريخ في المؤسسات التعليمية المصرية يرى د.عروف عباس أنه منذ قيام الثورة، تعاني من اضطراب التوجهات في دراسة التاريخ وتدريسه، ففي بداية الثورة، استمر تدريس وتبجيد التاريخ المصري الفرعوني القديم والإسلامي، ثم بدأت فكرة العروبة في أواخر الخمسينات، وبدأنا في تأليف التاريخ الحديث، والنظرة السلبية لتاريخ «أسرة محمد علي»، وتوصلت مناهج التدريس من المنطق والتوجه المصري إلى التوجه العربي، ثم جاءت حقبة الرئيس السادات، ليرتاجع عن التوجه العروبي، ويجعل التاريخ الفرعوني هامشياً، ويبرز التيار الإسلامي وتبجيد فهمه للتاريخ. ووسط هذا التخطي، تبرز أكبر مشكلة تواجه مصر الآن وهي تخلف وفساد مناهج التعليم.

**خالد الفيشاوي**



## الإسلام في عالم متغير

**الإسلام في عالم متغير هو عنوان المؤتمر العالمي الرابع عشر الذي عقده المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية وحضرته سائفا شخصية عالمية ضمت رجال دولة يشغلون منصب وزراء الأوقاف ومفتي الدول الإسلامية كذلك ضم مفكرين إسلاميين يرصدون المتغيرات التي تقع ويرسمون أصواتهم بالخط الذي يحدق بالعالم كله سواء في شطره الإسلامي أو شطره الآخر.**

كما حضره أيضا مفكرين يهتمون بالقضايا والمشكلات التي تهم المسلمين في أوروبا وأمريكا وآسيا. ورغم أنه المؤتمر الرابع عشر إلا أنه سبق بثلاثة عشر مؤتمرا إلا أن موضوعه جاء مختلفا عن السياق الذي جاءت فيه المؤتمرات السابقة والتي تعودت الذرة الهائلة والمضامين التي يهتم بها من يتابع بالعين والذرف الفكري.

وكما يبدو من العنوان وهو: الإسلام في عالم متغير، عكس مدى ما يعيشه مفكرو العالم خاصة البعث الإسلامي من قلق بالغ خاصة بعد أحداث 11 سبتمبر التي وقعت في مختلف تاريخي يرميه العالم فتديد الفطورة حيث يعيش حقبة القطب الواحد الذي لا تحكمه سوى القوة، ولا توجد قوة أخرى تصفق الموازن وتضعه من التمداد في الشعور بنشوة النغي والنسلط ولا شك أن وجود القوة الموازية بحق للمجتمع العالمي خاصة المجتمعات الضعيفة نوعاً من الأمن يحرمه تعامل القوتين العظيمين.

فإذا أضفنا حالة التبريس التي يعيشها هذا القطب الجائر بالعالم الإسلامي إما طمعاً فيما يمكنه من ثروات يريد أن يصنع يدع عنها بلحظاً شديد ويطمئن لها أن تصنع من يده وأما خوفاً من أن يبعث هذا الماركة الذي ينظر إليه هذا القطب ومن حوله باعتباره العدو البذني الذي يسلط على أن يعكر عليه صفو عولمة العالم أو أمره بمعنى أوضح.

### رسالة الرئيس

جاءت رسالة الرئيس مبارك التي ألقاها نيابة عنه الدكتور عاطف صبيد رئيس الوزراء إلى المشاركين في المؤتمر معبرة شاملاً عن خصوصية هذا اللقاء العربي الشرقي - إن صح التعبير - وكذلك عن ظروف المرحلة والفترة التي يمر بها العالم من اعتماد وزن وخطورة المسؤولية خاصة على المفكرين على صفتي الزهر في توصيف الحقائق وتعديد الطرق التي تصق التلاقي بين الشرق والغرب ونزع فتائل الانعاجات الفكرية التي تريد العداة وتكريس حالة التخدير التي يعيشها العالم الغربي مع العالم الإسلامي.

ومما جاء في الرسالة: «على الرغم من أن الإسلام الذي مضى عليه الآن أربعة عشر قرناً من الزمان قد أنزل رحمة للمسلمين فقد نجحت بعض لياق الدعاية الإعلامية في التركيز على ما يصدر من بعض أبناء المسلمين من تصرفات في الفترة الأخيرة ورهبط بشكل أو بآخر بين الإسلام والأرهاب متجاهلة المسبات الأساسية لهذه الأحداث اللججة عن تزايد مشاعر اليأس والاحباط نتيجة لاعتبارات سياسية واقتصادية واجتماعية لا تدخل للإسلام فيها من قريب أو بعيد.

وأضافت الرسالة!! إن مؤتمر اليوم يعد حلقة في سلسلة جهود نبغ في التواصل وتدعم من أجل الكشف عن الصورة الحقيقية السمة للإسلام بوصفه دين سلام ومحبة وتعايش إيجابي وتعاون مشعر بين البشر من كل الأجناس والأعراق والحضارات في إطار يقوم على الحقائق التي حكمت وتستحكم علاقة المسلمين بفقرهم من الشعوب بغض النظر عن دينانها ومذاهبها.

وقد طالب المشاركون في المؤتمر بأن تكون رسالة الرئيس وثيقة من وثائق المؤتمر التي يترشحونها فيما يتم عمله من أجل تحقيق أهداف المؤتمر.

تتوالى المؤتمرات في مناقباته التي استمرت ثلاثة أيام أربعة محاور هي حقيقة الإسلام والعلاقة بالآخر والجهاد وروية مستقبلية. كما ناقش المؤتمر أيضاً تصفت تحقيقين وعكست حالتين.

أما الحقيقة فتجلى في أن العلماء الذين أتوا من الغرب هم أكثر الناس وعياً بما يحدث ويأزمة المسلمين في هذا العالم المتغير لأنهم يعيشون في الغرب ويمارسون التفاعل الإنساني وبخاصة المسلمين منهم وبينهم وبين الآخرين كما يلمسون بوضوح الفترة الضيقة للإسلام في هذه البلاد حتى أصبح محصوراً في أمراء لا يظهر منها شيء تميز خلف رجل ملتح غليظ القلب مستعد للاستقبال مع الآخرين في أي لحظة.

والحقيقة الثانية: أن المفكرين الشرقيين المهمين بالقضية أقل وعياً بما يحدث ويدور على الساحة الدولية بالنسبة للمسألة الإسلامية ويدورون بأفكارهم في موضوعات دالة منذ فترات طويلة وينسب الأساليب.

أما الحالتان فقد انضختنا منذ فترات طويلة وينسب الأساليب في دائرة لم تلتج على المتغيرات الجديدة بالنسبة لأفكارهم وممارساتهم يرددون أمورا تجاروا الزم لم يبدو من أبحاثهم وكأنها معدة لكي تقدم لأي مؤتمر يدعون إليه كمن يقدم بحثاً عن الإسلام دين السلام، في حين أن الأمر قد تجاوز الحديث عن السلام في الإسلام وأصبح في دائرة البحث عن طرق نجاة في عالم يتغير بشكل مضطرب وينحدر بشكل يكاد يكون مستفرياً ويبحث عن عدو يحاربه ويصب عليه عصارة الغف التي قلقتها الحضارة الغربية التي تعبد الدولار وتجعله هدفاً وغاية وليس وسيلة ومعيناً.

والحالة الثانية هي حالة الوعي والإدراك للكام بأبعاد المشكلة التي تتصلب علاجاً سريعاً وعافلاً في الوقت يصح يحقق حالة من التوافق بين الالتزام بولابيت العقيدة والاندماج مع الآخر واقناعاً بأن العلاقة علاقة تعاون وتكامل وليست محاولة لسحق الآخرين وإجبارهم بالقلم لني يؤمن بها.

كان أكثر المفكرين والغربيين وعياً بالمسألة من الذين شاركوا في المؤتمر المفكر الألماني مراد هوفمان والشيخ مصطفى سبرتنس مفتي



الاحتلال الإسرائيلي بحرب إبادة على الشعب العربي الفلسطيني.

### توصيات المؤتمر

وفي نهاية أعماله طالب المؤتمر بأهمية إنشاء قناة تلفزيونية فضائية وثقافية عالمية تدولي التعريف بالإسلام ونشر حقائقه، مع ضرورة إقامة العلاقات الثقافية بين مفكرى المسلمين والمفكرين الغربيين حتى يتم توضيح الصورة الحقيقية للإسلام وإزالة ما لحقها من شوائب. كما طالبت المؤتمر بدعوة الدول الأوروبية بضرورة تنقية المناهج التعليمية لديها من الموضوعات التي تهاجم الإسلام وتعتبره العدو الذي يجب أن يحترقه شبابها إذا كانت جادة في إقامة الحوار الفكري بين الغرب والشرق وجادة في دعائها إلى التعاون والتقارب بين الأديان كما دعا المؤتمر المفكرين المسلمين إلى أهمية التحرك الفوري لتعريف الآخرين بصحيح الإسلام وإبراز حقائقه.

فريد إبراهيم

البويسة وقد بدا ذلك في تفسير مراد هوفمان للنظرة الغربية لحقوق الإنسان واختلافها عن النظرة الإسلامية وسر كل الغرب بمكاليين والزام المسلمين في الماضي بما لهم وما عليهم فقال: الغرب يجبر حقوق الإنسان من حقه هو أما في تعامله مع الآخر فإنه يستخدمها كسلاح للتأثير على الدول وتحقيق الأطماع والتدخل في شؤنها لأنه يعتبر هذه الحقوق من اختراعاته التي تحقق له أهدافه.

أما المسلمون فقد نظروا إلى هذه الحقوق باعتبارها ديناً لا يجوز الاجترار عليه وأن الله سيحاسبهم على الخروج على هذه الحقوق وهو ما يضمنه الغرب في اعتباره لذلك طبق المسلمون هذه الحقوق في الماضي للزمام بأوامر دينهم.

### خط الأوراق

وفي كلمته حول مستقبل العلاقة بين الحضارة الإسلامية والحضارات المعاصرة نبه أحمد صدقي الدجاني المفكر الفلسطيني إلى خطورة محاولة خلط الأوراق والربط الظالم بين الإسلام والإرهاب واتهام العرب بمعاداة الحضارة وتشجيع الإرهاب مؤكداً أن الأمر يتطلب وقفة موضوعية لبيان حقيقة الإسلام وبيان عطاء الحضارة الإسلامية التي قدمت النموذج الرابع للعيش الإيجابي بين الأديان والحضارات وأشار الدجاني إلى أن الحضارة الإسلامية في مجملها مستهدفة بحرب العولمة التي يشنها الغرب بقيادة الولايات المتحدة الأمريكية والتي يقوم جيش

آب-آب



تقترب تجربة أحمد فؤاد نجم الشعرية في جمالياتها من  
قوانين الإبداع الشفاهي التلقائي، حيث خرجت التجربة من  
عباءة الأغنية الشعبية لتتجول أو لتضعك داخل أشكال أخرى  
من الثقافة الشعبية.

وفي هذا الحوار الممتع يتحدث الشاعر بتلقائية وتحاسبه  
وتحاكمه

سوسن الدويك.

# أحمد فؤاد نجم: لم أكتب شعري من أجل المثقفين والطلبة!!

حوار: سوسن الدويك



ملفون يهونا خان أماتك وانهاك  
وفضلت باقي ع السواقى ومملك  
بغرض حصيد القمع فوق دم المسيح  
وانت الجريح.

تيجى الأطباء وتساك.. ما أعجبك.. ما أنجيك.. ما أمهلك.. يا شعب يا  
روح الخلود  
ما أنبيك.. الحكم لك.. والملك لك!

- هذا الموقف «الجذرى» الفورى حوله شاعرنا اللاتر الصعلوك أحمد فؤاد  
نجم إلى زفة إيقاعية، تقود مجاميع المكردين المحزونين، وتؤكد نحية  
الشاعر «المفرد» وفرض سلطة الشاعر «الجمع»..

فتجربة أحمد فؤاد نجم الثرية تقترّب في جمالياتها من قوانين  
الإبداع الشفاهي التلقائي، حيث خرجت التجربة من عباءة الأغنية  
الشعبية في بحري لتتجول أو لتنتقل لتتصالح داخل أشكال أخرى من  
الثقافة الشعبية ليست غنائية (- كالمثل، أو الحكاية، أو الكنة، أو الجرس)،  
ثم تخضع غير الغنائي للغنائي.

هو ظاهرة إسانية ورفنية وسياسية - تشد أسماع الموجهين والفقراء  
والحالمين وتسكن - كالعزاء المقيم - قلوب المشوقين للعدل، تسترجعه  
كلما اشتد الألم.

قالت عنه - المحكمة - في حبلياتها صنده بالسجن لمدة عام مع  
الشغل والنفاذ: إن ما أتاه «نجم» ليس بفن أو شعر أو إبداع، وإنما هو إسفاف  
وسخري.

وقال عنه الصحفي الكبير الراحل الأستاذ أحمد بهاء الدين أنه أنشأ  
أول أغنية فلسفية في ترانثا الغنائي نفوس بك في تأملات عميقة، ثم  
تعلق بك معها في سموات الحرية والتساؤل.

دخل أحمد فؤاد نجم السجن عدة مرات، وتم سحب جواز سفره،  
وعندما استرد حقه في السفر ظهر مع الشيخ إمام تروعه على خشبة  
مسرح «بيت الأصدقاء» في «شارع أوستون» في لندن ١٩٨٤، وقف  
جمهور القاعة كى يوجهوا لهما التحية وهم يمشون «بلادى بلادى لك  
حبى وفؤادى».

انتقده كثيرون، وانتقدهم هو أكثر، شتمه كثيرون وكانت شاتميه  
تفترق أجسادهم كأنه سيف وإليس مجرد لسان، ولكنه فنان كلماته  
البسيطة هي تنويع لأحلامنا الطيبة الأصلية فهي ليست مستوردة، ولا  
تضع المساحيق فوق وجهها وإنما تبذل ملامحها السمراء بقطرات من مياه  
النيل وتلفحها الشمس، فتمضى رافعة الهامة من خلفها أغاني الحقول ومن  
أمامها أناشيد المصانع.

/ ما حكاية هذا الشاعر الصعلوك «الفاخومي»؟

- هذا الحوار يتضمن معظم الاجابات حول مناطق شائكة في سيرة وفن  
أحمد فؤاد نجم...

/ رجعوا للتلامذة

يا عم حمزة

للجد تانى

يا مصر إنى اللي باقية واتنى

قلط الأمانى

ولا الصحافة



والصحفية

شاعرين شابها

عن القضية.

/ هذه كلماتك التي عندما الشيخ إمام تحت تمثال «نهضة مصر» أمام ٣٠

ألف طالب .. لماذا انحصرت شهرتك أنت والشيخ إمام في وسط الطلاب

والعقنيين؟ وهل لهذا السبب كتبت لهما؟

- شهرتي ملأت العالم كله، وليس بين الطلاب والعقنيين فقط، ولكن

البداليات كانت في هذا الوسط الذي نظر إلى باعدياري شيء «أورجيتال»

أو فانتازيا .. ولم أكتب شعري من أجل العقنيين أو الطلبة!! وأنا أكتبه

لشعب ومن الشعب لأنني منه ولا أكتب عنه، فهو نابع من قناعاتي لأنه

بدخلي وأكتبه دائماً للشعب.

/ وهل شعبية الشاعر تأتي من تأثير كلامه في الناس أم تأثره هو بمشاكل

وهوم الناس؟ وهل هذا كافٍ لانحماك بالشعب، أو إطلاق شعر شعبي

على كتاباتك؟

- أنا ضد الذبول التي تلصق بالشعر، وضد التقسيمات الفاسدة بالعامية

والفصحى في الشعر، فالشعر إما أن يكون شعراً أو لا شعر.. إما شاعر أو

سبائك صهي.

/ ولكن هناك فرق بين شعر العامية والشعر الشعبي؟

- لا.. ليس هناك فرق بين العامية والشعر الشعبي ولكن هناك نوع من

الغناء والتعالى على لغة الشعب ولا أدري لماذا؟ رغم أن التاريخ يثبت أنه

حين تنجح الحكومة للشعب وتتمازج لمصالحه تزدهر كل الفنون الشعبية

ويقدّر الفنان الشعبي.

وليس أدل على ذلك من تجربة (تل العمارة) التي كانت تكتب كل

مخاطباتها الرسمية باللهجة العامية، وهذا يؤكد أنه حين تتوحد مصالح

الحكومة مع مصلحة الشعب يحدث الرقي ويتطور المجتمع.

الأبنودي.. لا عامية ولا شعبي!!

/ ألا تتفق معي في أن الشاعر الكبير عبد الرحمن الأبنودي حقق هذه

المعادلة في أنه شاعر وأنه أكثر من اقرب من روح الثقافة الشعبية في

الوقت نفسه؟

- الأبنودي.. ليس شاعر عامية، وليس مثلاً لشعراء العامية في مصر،

الأبنودي فقط جزء من المؤسسة..

/ اسمح لي هذا تجزئ صاخر على حق شاعرنا الكبير عبد الرحمن

الأبنودي، وهذا ليس رأيي الشخصي ولكن رأي جميع النقاد

والمختصين.. أليس كذلك؟

- ليس لي صلة برأي النقاد أو المختصين الذين يتحدثون عنهم.. هو

فقط وبشكل حقيقي وموضوعي مؤلف أغاني جيد وليس شاعر عامية،

ولمك تذكرين ما كتبه لعبد الحليم حافظ ومحمد رشدي وغيرهما.

/ أفهم من ذلك أن هناك تضاداً في العلاقة بين شعر العامية والأغنية أو

أنه لا علاقة بينهما أصلاً؟

- الشاعر الشعبي عامة هو الذي يكتب ليس من أجل تحويل شعره إلى

(سبوية) تجلب النقد أو (المصارى) والرضا.

- وأصدق نموذج للشاعر الشعبي هو «أحمد بن عروس» لأن شعره داخل

في سيج اللغة اليومية للناس وهذا ما حققه فقط أحمد بن عروس



## هاجمت عبد الناصر في الزناينة .. وبكيتة حين مات وكتبت فيه ما لم يكتبه شاعر عربي معاصر.

والمتنبى.

- ويستأنف أحمد فؤاد نجم حديثه عن الأبلودي بأنه صناعة إعلامية، يتساوى في هذا مع غيره من نجوم الإعلام، وهو بعيد كل البعد عن الشعب والتعبير عنه، فهو يعيش في الزمالة مع الاستقراطيين، وليس حريصاً إلا على مكانته في المشهد الإعلامي، ولكنه ابتعد عن المشهد الشعبي.

/ لا.. قل لا أن شاعرنا عبد الرحمن الأبلودي عبر تماماً عن الشعب ما كان استحق كل هذا التقدير وهو من أمضى شاعرنا العظيم فؤاد حداد في ديوانه «الأرض والعلى» مقولة «والأرض فين لما يترمي ف سيلة بشاعر نبول، وديوانيه «جوابات حراجي» و«وجه» على الشط وأحمد سماعين، «الموت على الأسفلت» والمشروع والمملوع» إلخ.

وجين قال:

وأنا لابس بئلة صمغ

وصمغ لانا عندي بذات ولا ليا عيال

لكن من عيلة الصال

ميل، حمل، كمل، وأعمل كل اللي ما يعمل

وأنا أعرض بذلك جسي وأشيل للمسهد

مادام في الآخر يبقى ف بلدى حبيبي شيء

شيء زبي العلم الأزيق... اسمه للمد..

/ وهذه كانت قصيدة بعلوان «أغنية السيد العالي»، ألا يعني ذلك أنه ملتحق تماماً بأمل وأحلام شعبه؟! وهل تكفي كل هذه التجوية في جملة واحدة؟

- ويرد أحمد فؤاد نجم بانفعال شديد: لا، عبد الرحمن الأبلودي، شاعر المؤسسة، وليس الشعب، وإماذا هو بالتحديد يفوز بجائزة الدولة؟! وإماذا لا يفوز فؤاد حداد، أو صلاح جاهين، أو فؤاد قاعود أو بيرم أو بديع خيرى، أو سيد حجاب؟ وإماذا حبيت الجائزة كل هذه السنوات، ثم ظهرت على يد الأبلودي المعجزة!!

/ نقول هذا على من كتب «عدى النهار» و«المسيح»، وغيرها ومازالت كلماته هي أقرب الكلمات وأجملها في أي مناسبة وطنية؟

- ألم أقل لك أنه مؤلف أغاني جيد ولكنه ليس شاعر عامية، وإلا ماذا نقول عن مرسى جميل عزيز وعبد الفتاح مصطفى الذي كتب:

«طوف بجلة رينا في بلادنا وأتفرج وشوف ضفدين يبقولوا أهلاً..  
والخيل ساجد صفوف وإيشامة شمسا أجمل تحية للضيوف..»

- «أحكموا أنقار..» والله هو مجرد مؤلف أغاني «شاطر» ويس!!

/ هل أنت محافده على الأبلودي لهذه الدرجة؟

- أنا لو، حافده على الأبلودي، أنا أعمل زيه!! أصحاب المؤسسة، وأكتب أغاني زيه، وأحسن منه كمان..

### اتهمات .. رجاء النقاش

/ وما رنك على مقال الناقد الكبير رجاء النقاش حين هاجمك ودافع عن الشيخ إمام؟ وماذا قصد بانك الفريت على الشيخ إمام والناس لجمعين؟

هذا رغم دعم رجاء النقاش وتبنيه تجربتك مع الشيخ إمام في البداية؟

- (هذا نوع من الردح، ولا تعليق عندي وكيف أرد على هذه الشتمات!!

وطبيعى أن أي تعبير صادق عن هموم الشعب وأحلامه وأوجاعه لا بد



وأن يزعم المؤسسة بصفة عامة وكل من له صلة بها)..  
هكذا بدأ فؤاد نجم رده ثم قال بحسم أولاً رجاء النقاش لم يتحسم  
لجوريتنا أنا والشيخ إمام كما ادعى، ولكنه كان موقفاً من قبل السلطة  
لاحتواءنا، وعند تقديمه لنا في ألى حفل مثل (نقابة الصحفيين) مثلاً،  
كان يشترط علينا، عدم إلقاء أغاني بعينها، وحين قدمنا الأستاذ رجاء  
النقاش في إذاعة صوت العرب قدمنا بالعنوان التالي: «مع ألحان الشيخ  
إمام، وكان الألحان هي الحدوتة أو القصيدة، وكان كل ما يزعم السلطة هو  
الألحان»..

وبهذه المناسبة أذكر واقعة رواها لى الصديق القاص أحمد الخميسى  
والذى كان يرافقتى فى معتقل القناطر، وأفرج عنه قبلى، ولما خرج من  
المعتقل وجد أن «الأستاذ» رجاء النقاش يهاجمنى فى كل مكان فقال له  
من موقع الصديق: كيف تهاجم نجم وهو معتقل؟! فأجاب: «بأننى أهاجمه  
لأنه شاعر ردى».. فرد عليه الخميسى قائلاً بتهكم، هل تعتقد أنهم أخذوه  
فى المعتقل لكى يعلموه كيف يكتب الشعر!

وهذه القصة تسارى عدلى فى مدلولها العنوان الذى أطلقه علينا  
النقاش (مع ألحان الشيخ إمام) أرى شخاف وجهها لى..

/ ولكن رجاء النقاش اهتم بنسجرتك أنت والشيخ إمام بالفعل على  
صفحات مجلة الكواكب وعبر إذاعة صوت العرب وهذا موقفٌ وحقائق؟  
- أنا لا أنكر أنه أفرد لنا صفحات كثيرة فى مجلة الكواكب ولكنها كانت  
تعليمات من فوق، وكانوا يذيعون الأغاني محذوفاً منها العبارات التى  
تثير فى رأيهم غضب الشعب وهذا تشويه لنا.  
وعند سؤال رجاء النقاش عن ذلك كان ينكر مسؤوليته ويقول أسألو صوت  
العرب..

### نادم على القصيدة

/ أمر الرئيس جمال عبد الناصر بحبسك أنت والشيخ إمام على إثر أغنية  
سينا، لأنه اعتبرها إهانة للجيش المصرى الذى يبخل كل دمه فدام  
للوطن..

فقد كتبت:

الحمد لله خططنا تحت بطاطنا

يا محلاً رجعة.. ظباطنا

من خط النار

لا نقول سينا... ولا سينا

ما تفتكناش

إيه يعنى فى القبة.. جرينا

ولا فى سينا

هى الهزيمة تسيبنا

إننا أحرار..!!

- أعترف أننى نادم على هذه القصيدة ولقد حاولت نسيانها لأنها  
توجعنى أنا شخصياً.

/ إذن عبد الناصر له الحق أن يغضب ويعلقك المعتقل أنت والشيخ إمام؟  
- له الحق فى الغضب فقط، ولكن مسألة الاعتقال.. ليست من حق أحد.

أبدأ أن يصدر قرار لى مبدع أو شخص عادى..

/ إذن كيف بكه فى زنتك رغم أنه حبسك؟

قال لى هيك: هذه  
الأغاني لم تحدث فى  
تاريخ مصر.



- لأنه زعيم ووطنى لا يستطيع التاريخ تجاهله وأنا لا أستطيع مقاومة محبته، ولقد كتبت في عبد الناصر ما لم يستطيع أى شاعر عربى معاصر أن يكتب فيه بيتين فقط أو سطرين وهى قصيدة (زيارة لضريح عبد الناصر) فقد رثيته كأنه:

موسى نبي، عيسى نبي، محمد نبي  
وكل وقت له آذان..  
وكل عصر وله نبي  
ولحنا نبينا كنه  
من صلحنا نابت  
لا من ساهم وقع  
ولا من مره شابت  
ولا انخسف له القعر  
ولا النجوم غابت  
أبوه صعدى وفهم  
أمه طلعت ضابط  
طبيب على أفنا وعلى المزاج طاب  
فاجوسى من جصنا  
مالوش مره ثابت  
فلاح قليل الحيا إذا الكلاب غابت  
ولا تطيش للعدا مهما السهام صابت.  
عمل حاجات ممجزة، وحاجات كثير غابت.  
وعاش ومات وسلطا على طبنا ثابت.  
ولن كان جرح قلبا كل الجراح طابت.  
ولا بطولوه للعدا مهما الأمور غابت..

#### الشيخ إمام

/ هل بدايتك كانت تشبه بداية الشيخ إمام؟ وهل حكم سليمان جميل النافذ الأكاديمي (أنه جاهل) يطبق عليك أيضا؟

- أنا لم أدخل مدارس قط، وتربيت فى ملجأ بالزقازيق مع المظل اليتيم عبد الحليم إسماعيل شيانة الذى أصبح فيما بعد العذليب الأسمر، أما بالنسبة لـ سليمان جميل فهو لم يكن ناقداً أكاديمياً إنما هو (مخبر) وقد كونت هذا الرأى بعد قراءتى لمقالته فى الأهرام تحت عنوان (المخفقون والشيخ إمام) حيث يبلغ فيها أجهزة الأمن الجنائى السياسى حين كتب إننا جالسون فى ظل النخاع الأزرق نهتكهم على الحكام، وأين أجهزة الأمن والرقابة.

#### هيكل .. والصحافة

/ هل معنى ذلك أن الصحافة لم تملك حقه أو تعرضت لهجوم كبير من كتابها؟

- طبعاً.. مثلاً الأستاذ محمد عودة علق على زواجى من صافيناز كانلم مندشاً بقوله: يعنى شكوك تروج سهر القماوى!!

- أما د. لويس عوض فقال لى لم أشأ أن أتى إلى «حوش قدم» فى الغورية فسألت لماذا؟ فقال: لأنكم تشربون الحشيش

- والأستاذ محمد حسنين هيكل قال عنا بعد سماعه لأعمالنا: «هذه صرخة جوع وسوف تقتلها (أنا والشيخ إمام) بالتخمة.. ولكنه بعد أن استمع إلينا فى منزل الأستاذ محمد سيد أحمد وبحضور د. لويس عوض ود. مجدى وهبة، ولطفى الخولى، والرئيس عبد العزيز بوتفليقة، وحيلما سألته لطفى الخولى بعد انتهاء السهرة إيه رأيك يا محمد بيه (هيكل)..  
قال بالحرف الواحد (إن ما سمعته الليلة لم يحدث فى تاريخ مصر، المکتوب على الأقل).

وكان د. لويس عوض يقوم بتصوير السهرة بكاميرا فيديو فقلت لهيكل: «لاحظ أن د. لويس يصور الآن، فقال تعالى لى أنا مستعد أن أطبع رأيى هذا على أسطوانة!!

/ لم تترك ظاهرة من ظواهر الحياة السياسية والاجتماعية والفنية والثقافية إلا ونالها ملك هجوم ساخر لأذع فمن هو: الكاتب الرسمى، والمطرب الرسمى والشاعر الرسمى؟

- الكاتب الرسمى: محمد حسنين هيكل، والمطرب الرسمى محمد عبد الوهاب، والشاعر الرسمى صلاح جاهين ثم الأبنودى الآن.

/ هذه أول مرة تذكر صلاح جاهين بمصر؟  
- ذكرته وقلت أنه الشاعر الرسمى للنظام وأحب أنضيف أنه أخذ منى (دولا مين؟ ودولا دولا مين؟ - دولا صاكر مصريين.

## بهاء كتب بأنى صاحب أول أغنية فلسفية.



/ ولكن لماذا تم الانفصال بينك وبين الشيخ إمام بعد رحلة حب طويلة وتشكيل هذه الظاهرة الفريدة؟ وإتهام البعض لك باستولائك على أمواليه؟  
- أسباب الانفصال كثيرة، ولكن الشيخ إمام توفاه الله ولا داعي للخوض في هذه الأسباب وأحب أن أؤكد أن كل من كتب في هذه الخلافات لم يكن حمن النية، ثم أننى أود أن أقول لك مخلصاً شعبياً «يا غراب جى مين؟» قال جيبى من بلاد القشطة.. قالوا له كان بان على مفاركة!!  
حتى النقود التى كتبها الشيخ إمام.. هى من حقنا مناصفة..  
والشيخ إمام كتب أموالاً كثيرة، ولا أعرف من سرقها منه، والدليل على ذلك أننى تكلمت بدين الشيخ إمام على نقفنى الخاصة.  
/ تحدثت من قبل عن ارتباطك بالشعب.. ترى ما السر فى أنك غير مشهور أو معروف لدى كثير من هذا الشعب؟  
- أنا فعلاً مرتبط بالشعب ومنه وإليه، ولكن كونى غير مشهور فهذا يرجع لأن هناك تعقيداً إعلامياً على أشتامى، لذلك فكل الناس تعرف أغاني الأبنودى وعبد السلام أمين، وبخيت بيومى، وسيمر الطائر ومحمد حمزة، كل هؤلاء عرفهم الناس نتيجة للإحلاح الإعلامى.  
ومن أجل هذا حجب عني لقب الشاعر الشعبى ولكن شعري باق، وموجود، وسوف يأخذ فرصته فى الوقت الذى يحدده، لأننى أؤمن بأن العمل الفنى الحقيقي كائن هو يحمل أسباب استمراره ووجوده.

دولا ولاد للفلاحين..  
ولم يشر إلى أننى صاحبها مطلقاً..  
/ وإمادنا لم تحاول أن تكمل تطويك أو تصقل موهبتك بالدراسة؟  
- أنا أتق نفسي بنفسى، وحتى الآن لا أعرف علم العروض ولم أحاول قراءته لأنى أؤمن بأن الشعر موهبة فطرية، وثقافتى تكونت من خلال قراءتى الخاصة وهى تحصيلى الخاص وأول كتاب قرأته كان رولية (الألم) لـ جوركى ثم يوميات نانج فى الأرياف لـ توفيق الحكيم. ثم قرأت ليريم لوتنسى ويديج خيرى والمتنبى.

### أنا والخميسى

/ قال.. عبد الرحمن الخميسى «إن الشاعر أحمد فؤاد نهم يستعمل الصور الشعبية فى شعره، وأخطر من هذا أنه يستخدم الصياغة الشعبية فى نظم أغانيه فلا يصنع فى جسد الشعر الشعبى ألحانة من التهويم لا يستطيع أن يطور بها».

«إن قصائده البسيطة تستمد روحها من بساطتها وكونها تمشى بقدميها على الأرض.. أرصنا نحن».

- أبتسم أحمد فؤاد نهم وقال:

«شوفى الناس اللى يفهم»

صباح الخير على الورد اللى فتح

فى جنان مصر

صباح العنديل يمشى

بالحن السبور يا مصر

صباح الداية واللقه

وربى الملح فى الزفة

صباح يطلع بأعلامنا

من القلعة ثياب النصر

- وهذه الأبيات فى الحقيقة لم أستطع مقاومة غنائها معه وهو يرقى بأنامله على طاولة السفرة التى كنا نجلس بجانبها.. فهى أغاني فترة دراسى بالجامعة التى تربيت عليها.

/ تناول ظاهرة أغانيك ما ألت والشيخ إمام بالحليل د. حمن حنفى، ود. فؤاد زكريا ود. أحمد أبو زيد، باعتباركم امتداداً للشيخ محمود صبح، درويش الحريرى، وعلى محمود وغيرهم من أساطين الإنشاد النبوى.

/ ترى لماذا تعرض كل هؤلاء للحليل «الظاهرة» الجديدة الخاصة بك

والشيخ إمام، وإمادنا كنتمما ظاهرة مصرية خالصة بهذا الشكل؟

- وإسأل فؤاد نهم فى الحديث بحماسة قائلاً، نعم فكل قصائدى تؤكد

على مصرى، أنا لست خواجة ولم أنبهز بالحضارة الغربية رغم أننى

عشت فى باريس ولم أنسحق أمام هذه الحضارة، لأننى فخور بحضارتى

والجانب الأكبر من ثقافى مستوحى من الموروث الشعبى المصرى.

وهؤلاء المفكرين والأساتذة مخطئون لوطن يدرسون أى ظاهرة

برصونتها ويحولونها ويربونها تستحق وكذلك جديرة بأن تدرس.. حتى

أن أساتذنا أحمد بهاء الدين قال عن أغانيها، أنها أول أغنية فلسفية فى

تراثنا الغنائى تفردت بك فى تأملات عميقة ثم تملك بك فى سموات

الحيرة والتأمل..

اللعن يجر من المعنى والمعنى يرقى باللحن ويألق..

## غياب المثقفين .. ليس خيانة .. بل خيابة !!

وعن نيكسون قلت:  
شرفت يا نيكسون بابا  
بابتاع الورتجيت  
عملوا لك قيمة وسما  
سلطين الفول والزيت  
وأهو مولد ساير دابر  
شيلاه يا سي صاحب البيت..

وهل هذه تيدو بعيدة عن هموم الناس، ما هي السياسة؟ هي لقمة العيش وضحة أولادنا، والأمر يخص صميم هموم المواطن المصري..  
/ تحدثت عن أن انتشار أغانيك والتفاعل معها يكون مع المثقفين أكثر ما رأيك في موقفهم؟

- حين قلت المثقفين قلت ذلك لأنني أرى أن مكانهم وسط الناس، إلا إذا كان هؤلاء المثقفون مولودين في الأسكيمو وليس في مصر، ولا بد أن يرجعوا لأصولهم.

/ وماذا عن مصطلح خيانة المثقفين في تصورك؟

- بارتيت حتى هم ليسوا خائفين، فالخائن يتبض مقابل خيانتة، ولكنهم مطوعون ويدون مقابل هي (خيابة) وليست خيانة!!

/ وهل معنى ذلك أن دور المثقف غالب وغير قاعل؟

- أنا أدرك تماما حجم الدور الذي يمكن أن يلعبه المثقفون لو أتفهموا وتفاعلوا في هموم الناس. المثقفون هم عقل مصر الطبيعي ولا أعرف كيف يتقبلون أن يصبحوا غائبين، وكأن عقل مصر في أجازة..

### الانتفاضة

/ الحمد فؤاد نهم.. أين هو من الانتفاضة وهل معقول وفي إطار كل



وسوف تصل أعمالى ونظى بالانتشار وتصل لأذان الناس وقلوبهم أصحابها الحقيقيين وذلك يرجع لأنى أكتب هموم الناس التي أعيش معها، وأغاني مثلهم منها ولا أكتب لهم كلاماً شعبياً فالسألة ليست مجرد معررات شعبية جذابة ولكنها هموم وأحلام، وأوجاع وأفراح شعبية.

/ ولكن هل الحديث عن جيفارا، وديستان، ونيكسون يمكن أن يكون قريباً من هموم الشعب المصري؟

- الشعب المصري يعرف هؤلاء جميعاً ويبني مواقفه من مواقفهم، وأتصور أننى مثلاً سبب انتشار كلمة جيفارا خاصة بين المثقفين.

جيفارا مات.. مات المناضل الثائلى

يا ميت خسارة ع الرجال

مات الجدع فرق مدفعه جوه الغابات

يا تجهزوا جيش الخلاص

يا تقولوا ع العالم خلاص..

هكذا أعرض تجربة مناضل حقيقى وهذه الأغنية بالذات كانت نظى بأعلى مستوى من التفاعل بين الجمهور سواء الطلاب أو المثقفين.



## سأكتب للانتفاضة .. ولكن ..



هذه المذابح، والممارسات الوحشية الإسرائيلية، ولا يتحرك لك ساكن ولا تكتب حرفاً في الانتفاضة ويعترف إنتاجك من عام ١٩٦٨؟ ..

- لا .. لقد كتبت على إثر مذبحه أولول الأسود في الأردن بدمي

وبإحساسي أذكر منها:

الخط ده خطي

والكلمة دي ليه

غطى الورق غطى

بالدمع يا عليه

شط الزيتون شطي

والأرض عريية

نسايمها أنفاسي

وقرابها من ناسي

وأنا رحت أنا ناسي

ما هستيش هيه

والخط ده خطي والكلمة دي ليه

/ وهل هذا يكفي، تنقطع أكثر من ثلاثين عاماً ولا تشارك ولا تتفاعل

مع أحداث الانتفاضة؟

- تريدين الحق .. بصراحة أنا أخجل أن أكتب حرفاً في هذه الانتفاضة

وهذه الملاحم والبطولات، حتى البنات واجهتنا بعجزنا وقمن بعمليات

فدائية، وأى كلام لن يجدي ولن يعبر عن الحالة، الوضع يحتاج لدم،

ومدافع وشهداء وليس الكلام، الموقف تعدى مرحلة الكلام .. ومازلت

أهدى كلماتي لكل فدائي وفدائية حمل حياته على كفه وطلع ينفذ عملية

فدائية وأقول لهم:

يا فلسطينية .. والبناتاني رماكوا

بالصهيونية .. تقتل حمامكوا في حمامكوا

يا فلسطينية .. وأنا بدى أسافر حناكوا

ناري في إيديه، وإيديه تنزل معاكوا

على رأس الحية، وتضوت شريعة هولاكوا ..

/ هذه أغنية منذ عام ١٩٦٨ ماذا تكتب لعام ٢٠٠٢؟

- أعذك بأن أكتب قصيدة عن الانتفاضة وربما حوارك هذا هو أول

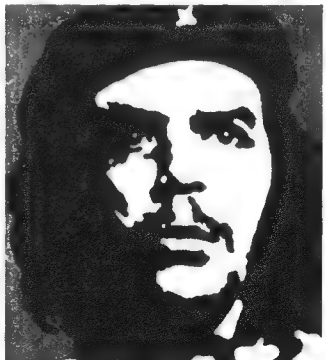
حافز حقيقي للكتابة .


ولكن لا تنتظروا كلاماً يليق أو يرتقى إلى مستوى ما يقدمه الشعب

الفلسطيني البطل من تضحيات وبطولة مذهلة .. وخيركم من جاد بما

عنده وأنا أعذ بأنني سأقدم ما عندي، وهو تافه وضعيف بالنسبة لبطلونة

وعظمة الشعب الفلسطيني .





الجبذور

## ثقافة الجسد



منذ وجد البشر على الأرض، لم يتغير جسد الإنسان، ولم تتغير مكوناته أو وظائفه الأساسية. لكن الذي لا شك فيه أن النظر إلى الجسد وفهمه والتعامل معه قد اختلف اجتماعيا وثقافيا عبر مراحل التطور التي مر بها الجنس البشري وفقا للظروف الاقتصادية والاجتماعية والثقافية، بل السياسية أيضا.

وفي هذا الملف يتحدثنا د. احمد مرسى عن الثقافة الشعبية والجسد فيما يتناول ابراهيم فتحى تاريخ الرواية المصرية وكتابة الجسد. اما الدكتور عاطف العراقي فيشرح لنا ثقافة الجسد من منظور فلسفى ويتحدث د.هدى زكريا عن ثقافتنا واجسادنا وتذهب بنا ماجدة مويرس إلى السينما المصرية ولغة الاجساد ويطل محمد حمزة على الفنون التشكيلية وفكر الجسد بينما يشرح عزازى على عزازى سيمفونية الجسد والرقص الكبيرى.

وينهى د. محمد عبد العظيم سعود هذا الملف الخاص بالحديث عن ثنائية الروح والجسد.

## الثقافة الشعبية والجسد

د. أحمد مرسى

تعزيزه واختلافه. كما أنه - في الوقت ذاته - مظهر أساسي من مظاهر اتفاقه مع آخرين ينتمون إلى جماعته، واتصاله بهم. وما أن الجسد هو المكان والزمان الحيوان للناسي للإنسان، فإنه من غير الممكن بالفعل نفيه أو إبعاده كلياً. ومن هنا يصبح بناء رمزيًا، نفس درجة كونه بناءً بيولوجيًا ماديًا. ولعل هذا هو ما أدى - ويؤدي - إلى ظهور تفسيرات وتصورات وروى للجسد، لا نهاية لها، كل منها يسعى جاهداً لكي يسطيه معنى وقيمة. ولعل هذا - أيضاً - هو السبب فيما نراه من اختلافات بين مجتمع وآخر، وبين ثقافة وأخرى فيما يرتبط بهذا الأمر.

إن الجسد يبدو للثقافة العظمى منا - وكأنه أمر مسلم به، ربما لأننا نستخدم حواسنا الطبيعية في التعامل معه، سواء كان هذا الجسد جسدياً أو جسداً آخر لكن قدرًا قليلاً من التأمل سوف يقودنا إلى التسليم بأن التسليم إنما هو حصيلة تفاعل اجتماعي ثقافي أو أنه بناء اجتماعي ثقافي من نوع خاص.

وفي الثقافة الشعبية، وهي ثقافة جمعية بالضرورة، يصعب تمييز الفرد فيها اجتماعياً وثقافياً عن غيره من الأفراد كلها بشكل الجسد موضوعاً لانفصال الإنسان عن غيره؛ ذلك أن الإنسان في هذه الثقافة يمتزج بالجماعة وبالكون والطبيعة، بشكل محمى، ومن ثم فإن تصورات هذه الثقافة للجسد، هي في الواقع تصورات للإنسان/الشخصي... بمعنى أن صورة الجسد هي صورة الإنسان/الشخص ذاته، تلك الصورة التي شكلتها لتكون لتلائم مع الكون، دون انفصال أو انزعاج أو غريب.

وهذه التصورات تفرض صنفاً، شعراً بالألفة والقربى من كل ما هو حي، والمشاركة في كل ما هو حي، وتصل من المستحيل النظر إلى الجسد باعتباره عنصر عزل أو انفصال للإنسان عن غيره من الناس.. وإنما ينظر إليه باعتباره علامة على وجود الشخص وعلاقته بالآخرين.. إنه علامة تفرّد وتميز، لكن هذه العلامة لا تكتسب معناها أو دلالتها إلا من خلال ثقافة المجتمع الذي تنتمي إليه.

وفي المجتمعات الشعبية التي يستمد وجود الإنسان فيها معناه من الولاء للجماعة، وانسجام معها، ولا يتميز فيها الفرد عن غيره من الأفراد الذين يكونون معه نسيجاً اجتماعياً ثقافياً متناغماً، يكون وجود الفرد فيها موصولاً بالآخرين وبالكون من حوله، حيث لا يمكنه أن ينفلق على ذاته، أو أن يحصر وجوده في جسده المتفرّد المتميز عن غيره؛ ومن ثم لا يكون الجسد هنا عاملاً تفرّد اجتماعياً أو ثقافياً. وعلى ذلك، لا يرسم جسد الإنسان - بمعنى جلده ولحمه وعظامه وحواصه - حدوداً فردية في هذه المجتمعات؛ ذلك أنه لا يتميز عن النسيج الجمعي الذي يكون فيه أو جزءاً منه عن غيره من يشبهونه، وحيث لا يكون فيها الإنسان فرداً - بالمعنى المعاصر - وإنما هو مجموعة علاقات، يواصل الفرد من خلالها لتأكيد هويته ووجوده.

فالإنسان في المجتمعات الشعبية - في الحقيقة - يظل خاضعاً لكل اجتماعي جمعي ليس من السهل تجاوزه أو الخروج عليه. وينتظم هذا الكل مزيجاً من العلاقات التي يشترك فيها الإنسان والحيوان والنبات والعالم غير المرئي، حيث الكل يرتبط ببعضه البعض، ويؤثر في بعضه البعض.

وهذا فإننا ننحيز إلى عقلية جمعية تحكمها قوانين المشاركة، وتربط

منذ وجد البشر على الأرض، لم يتغير جسد الإنسان، ولم تتغير مكوناته أو أجزائه أو وظائفه الأساسية. لكن الذي لا شك فيه أن النظر إلى الجسد، وفهمه والتعامل معه قد اختلف اجتماعياً وثقافياً، عبر مراحل التطور التي مر بها الجنس البشري، وتبعاً للظروف الاقتصادية والاجتماعية والثقافية، والسياسية أيضاً.

نقد كان جسد الإنسان على طول التاريخ - وما يزال - محل الاهتمام من مختلف العلوم الطبيعية والإنسانية. وزاد هذا الاهتمام خلال الخمسين سنة الأخيرة به، بشكل ملحوظ، لا باعتباره كياناً مادياً طبيعياً فحسب، وإنما باعتباره أيضاً موضوعاً للدراس والتحليل من زوايا متعددة، على أساس أنه يعبر - فيما يعبر عنه - عن جانب مهم من الجوانب التي تحدد هوية الإنسان، ورويته النفسية، والعالم من حوله. ولسنا في حاجة إلى التذليل على أن وجود الإنسان مرتبط - في المقام الأول - بجسده. وما تزال معرفة هذا الجسد، وإدراك أسرارها، يكتنفها قدر هائل من الغموض، رغم أن هذا الجسد قد يبدو - للوهلة الأولى - أمراً بديهياً، سهل الإدراك.

والحقيقة أن الصورة التي يرسمها مجتمع ما للجسد، ومكوناته، تستمد عناصرها من الرموز السائدة في هذا المجتمع - تلك الرموز التي تحدد الوظائف التي يقوم بها الجسد، وتنهض بها أجزائه المختلفة، وأهميتها، وعلاقتها ببعضها البعض، مما ينتج عنه في النهاية، نوع من المعرفة التي تيسر للإنسان أن يدرك معنى هذا الجسد، ووظيفته، وما يرتبط به من بهجة وفرح، وما يصيبه من وجع وألم... إلخ.. وهو ما يتيح له أن يدرك حقيقة موقعه من المجتمع/ العالم، وعلاقته بالناس الآخرين من حوله من ناحية، وأن يعمل على أن يكون ذلك متفقاً مع رؤية مجتمعه للعالم من ناحية أخرى.

وعلى ذلك، فإن ثقافة المجتمع - في رؤيته للعالم - تحدد رؤيته للجسد.. مكوناته، وتعبيراته، وتأنجه المثالي، وجوانب جماله وقيمته، وضعفه وقوته، وتعطيه معناه وقيمته، وإطار علاقته بصاحبه (الإنسان/الشخص) وبغيره.

والثقافات الشعبية لا تفصل الإنسان عن جسده، ولا تميز بين الجسد والشخص، ومن ثم فالجسد بالنسبة لها، اتصال وليس انفصالاً. إنه اتصال بالآخر، وبالكون، كما أنه ليس انفصالاً عن صاحبه ذاته.. إنه هو جسده.. ذلك الجسد الذي يعطيه كينونته، ووجوده.

والجسد - طبيعياً واجتماعياً أو ثقافياً - هو علاقة الإنسان، ومظهر



القم يضحك.. والإيد بتديني (والإيد بتديني: اليد تعطيني)  
الغالية.. محلاها.. وهي بتقابلني (محلاها: ما أحلاها.. وهي بتقابلني:  
وهي تقابلني)

محلاها وهي بتقابلني..

مقابلتها حلو.. وهي بتقابلني..

القم يضحك.. والإيد تناولني..

إن أجزاء معينة من الجسد، تكسب أهمية خاصة في الثقافة الشعبية، ولعل أكثر هذه الأجزاء أهمية، هو «الوجه»، وربما كان ذلك لأنه الجزء الأوضح فردية والأكثر خصوصية في الجسد، أو لأنه يشير بشكل رمزي إلى هذا التوازن الدقيق في إطار الثقافة الشعبية، بين الجمعي/ الجسد، والفردى/ الوجه، على الصعيدين المادى والمعنوى. ففي إحدى الأغاني الشعبية التي نغنيها للنساء في مناسبات الخطبة والزفاف، يعبر عن جمال العروس من خلال الأوصاف التي تحملها هذه الأغنية:

- المغنية: على اللوار يا سماره.. وعلى اللوار وأنا أبوع روى..

× المرددات: على اللوار يا سماره.. وعلى اللوار وأنا أبوع روى..  
- المغنية: آ.. يا شحرك سلب جمال.. (سلب: حبل طويل يستخدمه  
الجمال)

وعلى اللوار وأنا أبوع روى..

× المرددات: (يرددن مطلع الأغنية، ويتكرر ذلك بعد كل مقطع)  
- المغنية: وبيا القور هلال شحان.. (القور: الجببة)

وعلى اللوار وأنا أبوع روى..

× المرددات: على اللوار يا سماره.. وعلى اللوار وأنا أبوع روى..

- المغنية: وبيا العاجب خط القلم..

وعلى اللوار وأنا أبوع روى..

مع كل الكائنات الحية، والأشياء الجامدة التي تشكل المهاد الذي يعيش فيه الإنسان الذي يستطيع باستخدام جسده أن يتواصل مع مختلف العناصر والرموز التي تشكل عالمه والتي تعطي معنى للوجود الجمعي الذي يشكل هو جزءاً منه. ففي الاحتفالات بالموالد، وفي حلقات الذكر، وحلقات الزار- على سبيل المثال - تخطط الأجساد بلا تمييز، وتشارك في طقس جمعي، قد يتوافق أحياناً يتصادم مع تعاليم دينية أو قيم ثقافية ما.. فما هو رصين أو جاد في الحياة قد يصبح داعياً للتفكير والتأمل، أو مثاراً للسخرية والاستهزاء، مما لا يمكن كبحه في الجماعة التي وحد بينها الاعتراف بمسادات وأعياف، أو الخروج عليها؛ ذلك أن مثل هذه الممارسات إنما هي في حقيقتها مأسابات تنتج للجماعة - مؤقتاً - اتصالاً وتواصلًا بعيداً عن توترات الحياة الاجتماعية. حلقات الذكر، وممارسات الزار، وغيرها تفصل وتصل، وتجل وتزج، والجسد المتماثل هنا وهناك يشكل حلقة وصل بين المشاركين، ويشير إلى اتفاقهم وتواصلهم.. بمعنى إنهم ليسوا أجساداً منفصلة.

فالجسد المتماثل في حلقة الذكر أو الزار، مفعم بالحياة، مشترك مع غيره، متمزج ومتمازج معه، ومنقطع عليه وعلى الكون، ثائر على الحدود المفروضة عليه، والقيود التي تحد انطلاقه.. إن أجساد هؤلاء الأفراد تشكل في حقيقتها جسداً جمعياً كبيراً ذات ماسات خاصة.. جسد متجدد دائماً.. غير معزول أو منفصل أو منقطع على نفسه.

إن ما ترفقته الثقافة الشعبية هو تصور الفرد أو الانفصال عن الجماعة أو الكون، أو أن يكون هناك انقطاع بين الإنسان وجسده. ولأسف فإن التراجع الحادث الآن في الاحتفالات بالموالد وغيرها من الماسابات المرتبطة بالمعادات والمعتقدات الشعبية إنما يشير في جانب منه إلى ذلك الاتجاه الذي يميز بين الإنسان وجسده، وبين الإنسان والآخر.. إلى الجسد/ الإنسان المعزول.

إن الجسد في الثقافة الشعبية هو الوجه والمحقق للمشاركة وليس الدافع إلى الانعزال أو الانفصال أو الاستبعاد. إنه هو - الجسد - الذي يربط الإنسان بكل الماسات غير المعنوية، والعناصر غير المرئية، وهو من هذه الناحية لا يمكن أن يكون كياناً مستقلاً منفكلاً على ذاته. والإنسان الذي هو بالفعل جسد من جلد وعظام ولحم ودم، هو في حقيقة الأمر تعبير عن قوة ذات قدرة فائقة على التأثير في العالم، وذات قدرة فائقة أيضاً على أن تتأثر به.

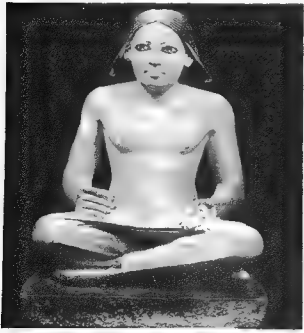
وهنا نعيد التأكيد على أن الثقافة الشعبية لا يمكنها النظر إلى الإنسان بشكل منفصل عن جسده حتى بعد أن يصيبه الموت. وهي - أي الثقافة الشعبية - على سبيل المثال، لا تنكر الموت انكاراً كاملاً، كما أنها لا تقبله قبلاً تاماً. وهذا التناقض بين الأفكار والقبول يبدو معبراً عنها، ومتشعباً به من جانب النساء خاصة.

فمن ناحية يعبرن عن قبول قدرى أو واقعي للموت، ولنهادية علاقتهن بالميت (الجسد/ الإنسان) ومن ناحية أخرى يعبرن عن رغبتهن في الاستمرار في هذه العلاقة، وعن أمل في أن الميت يمكن أن يكون حياً، ومن ثم يصور حياً، يتصرف كالأحياء:

محلاكي يا غالية لما تناديني (محلاكي: ما أحلاكي)

يا أمه يا غالية (يا أمه: يا أمي)

محلاكي لما تناديني..



أى أن وجهه تبدو عليه سمات الحاج الصالح التقى، لكن طبعه السيء لم يتغير. ويرتبط بهذا المثل حكاية عن أن اللفظ حج مرة، فلما عاد، طلعت القفران أنه يمكن الاطمئنان إليه، فذهبوا لتنهله العود من الحج. وعندما اقترب منه كبير القفران، نظر إليه، قرأ علامات القدر فى عينيه، ففر هاربا ونجا نفسه، وأجر بقية القفران بما رآه ولاحظه.

هذه فى الحقيقة مجرد أمثلة يمكن أن تشير إلى أن الوجه يمكن أن يكون رمزاً للشخص، وتكتسب من هذا أجزاء أهمية تفوق غيرها من أجزاء بقية الجسم، أو هكذا على الأقل تبدو هذه الأجزاء من خلال المأثورات الشعبية كما سبق أن رأينا فى الأغنيين اللذين ذكرواها.

ولمنا لاحظنا أن اللفظ والوجهية والشعر والعينين يحلون مكانا خاصا فى هاتين الأغنيتين اللتين تغنيان عادة فى مناسبات الفرح والاحتفال بالزواج، لكننا سلاحظ أيضا أن هذه الأجزاء تحتل أهمية خاصة فى نوع آخر من الغناء هو "الحديد"، الذى يقال تقبعا وحزنا على الموتى، لكن فى سياق آخر بالطبع، نينا لمناسبة الغناء.

تغنى المجددة:

- دالقول عليكى يا حلوه للتيسيم.. دالقول عليكى..

يا حلوه للتيسيم.. يا حلوه للتيسيم.. (فرس) العايق على البرسيم

- يا حلوه البيسة.. يا مين يوصلنى عندك..

يا حلوه للتيسيم.. يا ضدايا.. يا حلوه البيسة..

يا قمر بيحسوى يا بنتى.. فى الليالي الضلمة.. (بيحسوى) يضىء -

الظلمة: الظلام)

- دودة يتمخطر.. أنا ريت (تتمخطر: تمشى محبة - ريت: رأيت) فى الترية.. دودة يتمخطر.. (الترية: للقر)

كلت العيينين.. ونالزله على الشلب الأخضر.. (كلت: أكلت - الشلب: الشارب)

- كل منه يا دود.. كل منه.. وخلى لى..

كل منه وخلى لى.. سايه عليك اللبى.. (أترسل إليك اللبى)

كل منه.. وخلى لى.. عينه تراعىنى..

كل منه وسب لى.. سايه عليك اللبى.. (سب لى: أترك لى)

سب لى.. لسانه يلاغنى

وإن كلت.. كل بالراحه.. حلفك بالنبى..

كل منه.. وخلى لى.. دراعه لأجل بصمى.. (دراعه: ذراع)

- ما تاكل لسانها يا دود..

والنبى ما تاكل لسانها.. لسان أمى

والنبى ما تاكل لسان أمى..

دا كان يرد الغيبة عنى..

عينى عليها.. من سبان الخيط "عينى" (سبان: نبات رقيق)

شوقوا شعر العذيلة.. من سبان الخيط

زعت وقالت.. ما ترعيلش يا مه.. دانا من الغسل لم كديت (كديت: صفقت شعرى)

عينى م السبان الأصفر.. شعر العذيلة.

شوقوا شعر الحليه.. دام السبان الأصفر..

ما ترعيلش يا مه.. م الفضل منى قادرة أصفر..

× المرددات: على النوار يا سماره.. وعلى النوار وأنا ابيع روحى..  
- المغنية: ويا عيونك عيون غزلان..  
وعلى النوار وأنا ابيع روحى..

× المرددات: على النوار يا سماره.. وعلى النوار وأنا ابيع روحى..

× المغنية: ويا جحك خاتم سليمان (حكك: فحك)

وعلى النوار وأنا ابيع روحى..

× المرددات: على النوار يا سماره.. وعلى النوار وأنا ابيع روحى..

- ويا منخورك بلحه من الشام.. (منخورك: أنفك)

وعلى النوار وأنا ابيع روحى..

وفى نص بدوى يغنى الرجال:

× المعنى: أول ما نبدى (نبدا) بالقول.. تعالى هنا قدامى (أمامى - قدامى)

(المرددون: أول ما نبدى (نبدا) بالقول.. تعالى هنا قدامى

× المعنى: يا شعورك كيف اللدين.. ويردى فرق غزير إمامى (ماء)

- المرددون: ويردى فوق غزير إمامى

× المعنى: والقوره هلال شبام.. وهالل من غربا صاى (صباى - نور)

- المرددون: وهالل من غربا صاى

× المعنى: وعيونك سود بلا تحكىل..

اللى يخرزانه (ينظر إليها) طاح (يفق) قفيل.. وما ضنى (وما أظن) عاد

ينفع شأى (شئ)

- المرددون: وما ضنى عاد ينفع شأى

× المعنى: وسونك صنف ريالآت.. (جمع ريال، إشارة إلى الريال للعملة

الفضية)

يعدن فيه الباشاوات..

القم سديته بأصباعى (بأصمعى)

- المرددون: وسونك صنف ريالآت.. يعدن فيه الباشاوات..

القم سديته بأصباعى

وتسمر الأغنية ( المجددة ) كسابقتها تصف بقوة أجزاء الجسد،

الرقبة، الصدر، الخصر، الوركين، الساقين، لكن الملاحظ أن الوجه يحتل

المكانة الأولى والأكثر عدداً من مقاطع الأغنية.

وفى التمييزات و الأمثال الشعبية، سلاحظ أيضا كثرة الكنايات التى

يستخدم فيها الوش / الوجه:

- وشه حلو: للعاول

- وشه وحش - مكر: للشاوم

- وشه بشوش / كثر..

- وش بشوش ولا جوهه ملو الكوف

- ويعنى استغنى مبصا أفضل من أن نملأ كفى بالجواهر.

- وشه يقطع الخميرة من البيت

- ويعنى أنه إسان يغير الشاوم.

- وشه ما يمشك للريغيف السفن.

ويعنى أنه نكد بالطبع لدرجة أنه لا يتسم لخروج الرغبة اللمازج

من القفر وهو ما يمد مثار فرح وغبطة للريغبين عندما كانوا يصنعون

حبزهم فى بيوتهم ليؤكد طازجا.

- الوش حاجج والطبع ما تغيرش



ولعلنا نلاحظ أيضاً أن هذه الأجزاء تتجاوز وظائفها الطبيعية، لتعبر عن وظائف أخرى تقوم أساساً على تحقيق التواصل الإنساني، فالقم ليس هو ذلك الجزء الذي يزدرد الطعام، ولا اللبشة هي ذلك الجزء الأعلى من الوجه الذي يعلو العينين، وليست العينان هما أداتا النظر فصب إذ يصبح القم مكان الالتصام وما يرتبط به من معان والجبهة مكان الضياء، والعينان أداتا الرعاية والاهتمام بالآخر.

إن هذه الأجزاء التي تعبر عن الجسد والتي يمكن أن نستخدمها رمزاً له، تؤكد من خلال النصوص السابقة، أنها غير مقطوعة الصلة بالعالم الخاص الذي تتحدده الثقافة الشعبية، وإنها جزء منه حتى وإن كان الأمر يبدو وكأنه غير ذلك، حيث يبدو أن الجسد قد اختفى من الوجود.

وهكذا يمكن لنا أن نلاحظ أيضاً أنه من خلال هذه الممارسات الشعبية توجد صلة رمزية مستمرة بين الإنسان وما يحيط به. وفي المعتقدات الشعبية يمكن أن نرى أن عنصرأ معدنياً أو نباتياً ينسب إليه القدرة على الشفاء من مرض ما أو زيادة قدرة أو قوة ما خاصة بالإنسان، ربما لأنه يهتدى في شكله أو خصائصه شيئاً ما من التشابه أو السمات التي تربطه بالعنصر المصاب أو بما يرمز إليه. فهناك كثير من المعتقدات حول أكل كبد أسد أو ذئب مثلاً، وعلاقة بين أعضاء جسم الإنسان والكواكب والنجوم وأنواع من الأحجار. وقد ترجع المعتقدات الشعبية ما يصيب الإنسان من ضرر أو مرض إلى عين حاسدة، أو أن من أراد به الضرر قد استخدم شيئاً من لوازمه أو بعضاً من أجزاء جسده كالشعر أو الأظافر مثلاً. وهنا فإن المعتقد الشعبي يجعل حضور الإنسان متصلاً في هذه الأجزاء البسيطة الصغيرة المأخوذة من جسده. ويلفتنا هذا إلى أن الجسد في المعتقد الشعبي ليس محصوراً فقط داخل حدود جلده وعظامه، أو فيما يحدد هوية الإنسان الاجتماعية مادياً كامواله ومسكنه وملابسه.. إلخ.. إنه في الحقيقة يحدد وضعه ويظل مرتبطاً بكل الأجزاء أو الأشياء التي تنفصل عنه أثناء حياته.

على أية حال إن صورة الجسد في الثقافة الشعبية إنما هي حصيلة التصورات التي يكونها الإنسان/ الجماعة عن هذا الجسد، والطريقة التي يبدو بها عبر سياق اجتماعي ثقافي يطبعه بطابعه، ويحدد ملامحه. وعلى ذلك صورة الجسد ليست شيئاً موضوعياً، وليست واقعاً، وإنما هي في حقيقتها قيمة ناتجة عن تأثير المجتمع وقيمه، ومتأثرة بالتأريخ الشخصي للإنسان. وفي كل الأحوال، فإنه هو الذي يجسد وجوده في العالم ويدونه لن يكون.. وهو لا يمكن أن يكون شيئاً غير الإنسان نفسه.



## كتابة الجسد وتاريخ الرواية المصرية

إبراهيم فتحى

حينما تلح كلمة الجسد متعلقة بكتابة الرواية فى الأذان ينصرف الذهن عادة إلى الجنس وحده، وكأن الجسد فى تنوع وطاقفه مختزل إلى وظيفة واحدة. ولعل ذلك راجع إلى التناقض الوهمى فى كتابات الكهنة بين الروح موضع السمو والتعالى المحلق فى السموات وبين الجسد المادى الأرضى القليظ الهابط إلى طين الفريزة الوضيعة والمطالب الدينية. ولكن الشكل الروائى الحديث منذ بدايته فى العالم ومصر كان يرد الاعتبار إلى الجسد.



فالجسد يقوم بالعمل ويغير الأرض فى فعل الزراعة ويغير المواد بفعل الحررة والصناعة محددا العلاقات الجماعية بين الأفراد. وهو بذلك فاعلية إبداعية. ولإهداء من رواية «زينب» لعمد حسين هيكال (١٩١٤) نرى رغم الرومانسية أجساد الفلاحين والفلاحات مخدرة فى العمل الجماعى، ونسوته وشقائه، وتنج ثمار عملهم زاهرة ناضجة وإن كان يقطفها غيرهم وينتفى لهم القوت الفقير.

ولكن تلك الأجساد تلتقى فى جماعية تناول هذا الطعام، وإفادات العمل متعطله فى الغناء، أو فى السمر الليلي وفى بقطة الحواس ضمن هذا اللقاء. إن زينب، بؤاسة حصانة، كما يقول يحيى حتى رغم أن المثقف حامد يصيبه القرف من قبلتها.

وفى بداية الانتهاء الواقعى مع ثورة ١٩١٩ وأعقابها كانت فردية المدينة لا جماعية القرية هى المسيطرة ولكن تلك الفردية طلت مرتبطة بجماعية العائلة التى تحتضن جسد الطفل منذ مولده وتقوم بتنشئة هذا الجسد وتهيلته ليكون جسدا إنسانيا.

وفى رواية «تريا» لمعيسى عبيد (١٩٢٢) وصف لكابينات المصيف فى الإسكندرية وقد امتلأت بأفراد العائلات من الحى المجاور، يستحمون قبل شروق الشمس ثم يتناولون الإفطار معا، ويجلسون على المقاعد المستطيلة (جمع شيزلونج) يعدون وجبة الظهر معا أويخيطون (النساء وحدهن). وقد وضعهن المؤلف لدخل أفراد الأسرة الذكور وتكلم عنهن بصيغة المذكر إعمالا لقواعد اللحو أو يأكلون ويغنون، ثم يتدفقون إلى البحر حيث يلقون أجسادهم فى صحبة مشتركة معا، وقد يتراشقون

لإحباط في تحقيق الآمال التي كانت حواء جذيرة به من حيث التفوق العلمي والاجتماعي بسبب قمع الطبقة الرافية ومحباتها لبائتها، تتخطى بين رغبة في صمود السلم والتمتع برفاهية سكان الأدوار العليا وبين احتراقها لنفسها وجسدها وقيمها.

لقد كانت حواء رافضة لبينتها الأسرية الظالمة حيث النساء قبيحات بيت يلفهن الإحساس بالأنوثة في أرخص معانيها، لا يرين لميائهن معنى إلا الجسد، تجلوه الأثني استعداداً لزوجة بهيمية قد تكون سفقة رابحة أو خاسرة. (مثل جندتها التي تركها الزوج إلى امرأة أخرى حالاً)، وكذلك الخادمة تعمل وتظهر بتدبيرها البارزين ويجسدها الجراحا وشعرها المنفوش بقرة آدمية حقيقية، كأنها أيضاً «التور التي شابل الأرض، وله أربعون ألف قرن وأربعون ألف رجل». وفي ثمر علاقة «حواء» بحبيب مقترن من السادة، ويرتد هذا التعثر العاطفي على جسدها في اضطراب للنفس، وتقلص ملهى في الوجه فالحبيب يتنازعها معاض من الشيء الكريه الذي رآه حينما تعرف على حالتها المادية المزرية ورائاً لمسكنة ألفت شباهاها كما ولد نقر بغير ضرورات الحياة. ولكنه الزمن تقدر: ألم تحمل المرأة علم الثورة إلى جانب الرجل؟ ألم تعرض النساء صدهن (نهروهن) بشجاعة لحرب الفاضل، لم يحسن رباطها من مسؤوليات النهضة؟، ولكن الحبيب «تطبخ، له خطوبة مناسبة ويتركها. (هل كان من الممكن أن يتزوجها؟).

لقد قضت ثلاثين سنة في رجلة زلفة (عمل ومسؤوليات) أقامت بيها وبين العجرات مورا صوبها لا سبيل إلا أن تقفز فوقه. وتبدو أمامها صورة الحبيب راقصة كما لو كانت تراها من خلال ماء ثم تنضح شيئاً فضياً حتى تستدين منه أعقاب العين. وهذه خطوبته نمشي إليه على أسحاده، وما هو يقل عليها فيصعدها بين ذراعيه ويمعن فيها تقبيلاً، تلك القبلات التي ما دام نعمت بها في أحلامها والتي كانت تود في يقظتها لو أن تقفدي إحداها بحياتها. وبعد ذلك يلو صدر حواء وينبكي ويتنفض جسدها انتفاخاً تلتوي وتنشج.

وتمضي حواء إلى الجحيم المقيم في حجرة دائية. (محمود طاهر لاشين الأعمال الكاملة ص ٥٢١ - ٥٢٤). وهذا يتحول للحرمان العاطفي إلى أعراض جسدية عند المثقفة الصاعدة كما كانت الحال مع الجدة الأمية النازقة في الخرافات.

وإذا انتقلنا إلى «سارة» العقاد (١٩٢٨) وجدنا العلاقة الجسدية تشتعل كوميض عجرات توشك على الانطفاء في رمال التحليلات العقلانية والتحقينات التوضيحية. وهي تبدأ، بتقبيل همام أسارة أمام الدجاجات وديكها فتقول له لقد أداني شاركك الطويل بعد ثورتها فظنيت عن الديك والدجاج وهو يمثل مثقفاً يجمع بين فلسفة نقدية تتناول شويهاور ولا تذكر مرقفه من المرأة، فالرجل بعد همام وشويهاور أجمل من المرأة فيجعلها بولوجي يثير الغريزة عند الرجل فحسب، فما هو الحال في تراكم الشحم في كرتين على الصدر، أو في المؤخرة أو في الأنساع عظام الحوض، والرجل سيد مسيطر - يريد أن تختص المرأة بدورها البيولوجي، يعمل جسمها في البيت ترتبه وفي المطبخ تجود طهي اللحم والمطاطس قبل القفز إلى الفراش. ويعمل جسد الرجل المثقف على أساس من تقسيم العمل بين بدوي وعقلي، فهو العفل وهي الحص والعاطلة تقدم نخر حرارتها له سعيدة راضية ولا خالجه الشكوك في إخلاصها (وأنا

بالرمال أويصافون في الركن. وهذا نجد أفساد أفراد العائلة في عزلة نسبية عن أجساد الآخرين.

أما أجساد النساء (الغانيات) من غير أفراد الأسرة (والغانيات هنا لفظة ترجع إلى القاموس ولا ترجع إلى استخدام إزرائيلي أخلاقي، فهن اللاتي يستنغن عن الحلي بسبب جمالهن الطبيعي) فالمؤلف الصمعي يصفهن من وجهة نظره. هن يسرن على الشاطيء بلباسهن البحري وهو «يرتفع» (في الأصل يهبط) إلى ما فوق الركبة بكثير تاركاً نصف الفخذين والساقين عاريين. ويستطرد الوصف الشبكي مؤكداً أن «الله، يبدو شهياً ناعماً تشويه حمرة فاحشة. ويستمر الوصف ليعدد تأثير هذا اللحم على الشهوة للنهمة لأي رجل، للرجل عموماً بوصفه ذكراً مجرداً. فهو مدفوع إلى «الشهامة» تلك الغلوة الملوة للصغيرة. والالتهام هنا مختلف جداً فهو مقصور على الأقدام العارية الخالصة. وماذا عن «الفتاة» اللنث، وتقلص ملهى في الوجه فالحبيب يتنازعها معاض من الشيء الكريه الذي رآه حينما تعرف على حالتها المادية المزرية ورائاً لمسكنة ألفت شباهاها كما ولد نقر بغير ضرورات الحياة. ولكنه الزمن تقدر: ألم تحمل المرأة علم الثورة إلى جانب الرجل؟ ألم تعرض النساء صدهن (نهروهن) بشجاعة لحرب الفاضل، لم يحسن رباطها من مسؤوليات النهضة؟، ولكن الحبيب «تطبخ، له خطوبة مناسبة ويتركها. (هل كان من الممكن أن يتزوجها؟).

وقد لا تكون هذه الفقرة مرتبطة مباشرة برسم عيسى عبيد لشخصية ثريا، ولكنها تتناغم مع ما في الصدر من سمات التعلق والطموح إلى اللزاء وهي سمات عامة شديدة المعنى في الواقع الجديد تزدى إلى تفريد يبتعد عن الجماعة وجهات نظرها وتقييماتها. وكان الجنس في «زينب» متذبذباً داخل علاقات الزواج والانجاب التي لا تنفصل عن علاقات العمل الجماعي والأخلاقيات الفردية مهما تكن ظالمة للفرد. وإذا انتقلنا إلى طاهر لأشبين في روايته «حواء بلا آدم» (نشرت عام ١٩٩٤) بعد إحقاق آمال المثقفين والمثقفات في عود ثورة ١٩١٩ وأثناء فترة إرهاب صدفى باشا لحماية شريحة ممتازة (نصف في المائة من المجتمع) وانتشار أخلاقيات الفلعل إلى أعلى وجدنا الجسد وتصويره مرتبطين بتناقض هذا الوضع.

الجدة في عالمها الخرافي لا يكون جسدها «خالصاً» فهي «مريوحة» يلبسها عفت سواني اسمه «سور»، إتياناً متوهماً لظهورها الجسدي، فهو يقتصصها ويحدث لها ما يدهش ويخيف ويحجل وعظمك، ونتيجة



هنا لا أقدم تحليلاً لأي رواية بل جانباً واحداً هو الموقف من الجسد).

وفى عودة الروح يبدو الطابع الرمزي لجسد الشعب المصري موحداً بعد تمزق بفعل زعيم معبود (أوزيريس ودور حوريس)، ولكن جسد الرجل والمرأة في العمل والعلاقات والسياسة يغيب وراء الرموز وحركتها ودلالاتها ولكن، الجسد، يأخذ دلالاته الواقعية الحية عند نجيب محفوظ في الأرمينييات داخل شبكة المصائر الفردية والاجتماعية في زقاق المدق (حميدة والمعلم كرشة)، في خان الخليلي (ما هذه عجيزة إنها كنز مع المخدر وانتظار البلايب الألماني والحب الأفلاطوني) وفي الخلافة (سي السيد والعمامة وياسين والخادمة وكمال بين الحب الرومانسي وارتداد الماخور بنفاصيل واقعية) ولا يفصل الجلس عن بقية الحواس في عالم نجيب محفوظ، الفناء والموسيقى (الأذن) وبهجة المناظر والأثاث (العين) وطموحات الصعود والتساق أو إدراك محلي للحياة أو الانخراط وفي العمل السياسي وثأرنا العلم ونقيضه السلبية واللامبالاة والاستغراق في نشوة الحب كمهرب وملاذ وتعويس.

كذلك الحال مع عبد الرحمن الشرقاوي في الأرض والجسد منخرط في العمل والجماعة ومسلماها، وحتى صورة «مفسدة» موسم القوية مدسجة في علاقات جماعية، وقيم مضادة للزعة الإكليريكية.

ونصل إلى ذرة روائية في «السانزون نياما» لسعد مكاوي (1965) عن ثلاثين سنة من عمر سلطنة المماليك في مصر. وتقدم الرواية التطور الحسي والوجداني داخل العلاقات المركبة بين القمة الحاكمة في قلعة الجبل و«عامة المصريين على أرض النيل»، كما تصور الرواية الملأ الأعلى للطفليات الفاخرة في حياة المتعة المترفة فاللذة مذهب والاستهلاك السقيفة عقيدة.

فالحياة الداخلية تتخلل عند السادة عن طاقات الجسد الإنساني (فلجسد الإنساني قدراته الحكمة) الخلافة في العمل المنتج والمشاركة الفعالة ويبدو التعميم الأرضي منجسداً في العريضة الجنسية والإسراف في

الخمر والمخدر والسعي وراء اللذة الحسية للعادية والشاذة.

تستثار الرغبات بكل وسائل الإثارة المصطنعة المرسفة، ويجري اشباعها المستمر وصولاً إلى الأجهاد والملل والفقر وخمود الحب وويلادته لذلك تطلب مواصلة اللذة البحث عن مثيرات شاذة بالغة الشذوذ فلم تعد المثيرات الجسدية المألوفة قادرة إلا على إثارة الملل.

والبحث الدائم عن ممارسات، «عجيبة»، في الرواية راجع إلى أن الجانب العاطفي من العلاقة بين الرجل والمرأة غائب، وختل محله الشهوة وحدها. فلم يعد «الجنس» تحدياً لتقويم الكبت والقهر فكله «في الحلال» عند الأثرياء في تعدد الزيجات وإيقاع الطلاق، وفي شراء ما ملكت أيماكم. وتسلط الرواية الضوء على أشنع أنواع القسوة والسادية «بمواضيع الجنس» كما تبرز في أوصاف الرقص والفناء والصدائق والموائد غيباب أي فرحة جمالية وحضور السكره الغيبية والنشوة البليدة وجشع الاقتناء.

وتصور الرواية ابتزال بعض فنون الأداء الجسدي (التصوير البصري والسمعي والحركي) إلى أخيلة كسول شقية بهيمية وإشباع سطحي اقتنائي.

وحينما نصل إلى صنع الله إبراهيم في الستينييات أيضاً (تلك الرائحة) وهو في كتابته المقنصبة الحيادية في جمل قصيرة كأنها جسد يعرض الأشياء والأفعال كما تتركها الحواس، لنهطم العالم كما هو في جسديته بعد نزع الأردية الاستعارية والرمزية المفروضة عليه من جانب فرد معزول، إنه يصف دخوله إلى الحمام وإغلاق الباب خلفه، وخلع ملابسه ووقوفه عارياً تحت الدش ودعك جسمه بالمصابون وفتح الدش... إلخ وهو وصف تفصيلي لفعل جسدي عادي في آليته الدقيقة فيصيح عن



لإفصاح المجال للحياة الوليدة ويزدهر لحم العشرة بالمضاجعة وزراعة وحصاد الزاد والاستمتاع المحسى بالطعام والشراب والنفاخ عن الديار والإنجاب. الميلاد ثم النمو والشيوخوخة والموت لإفصاح الطريق، وهذا التصور للجسد يجعله بعيداً عن الصقل والاكتمال كما سيحدث بعد ذلك في مجتمعات المدينة، بل يجعله غارقاً في مخلفات الميلاد والطعام والمضاجعة. والجسم الفردي.

في هذا التصور لا يواصل النمو منفصلاً داخل حدوده الذاتية بل ملتقياً بالآخرين. لذلك كان التركيز في تصوير الجسد على تلك الأجزاء التي يدخل منها العالم الجسد أو يخرج منه، الفم المفتوح للطعام والكلام والتقبيل، أعضاء الجنس، النهود، حواس الرؤية والسمع واللمس، أطراف الفعل والحركة لا في تكاملها الفردي بل في علاقتها بالعالم. ويمثل رواية الطوق والأسورة والجسد وهو يكشف عن نفسه باعتباره مبدأ للنمو يتجاوز حدوده الخاصة في المضاجعة والحمل والولادة والأكل والشرب والعمل والنيل والوبر.

ويختلف هذا التصور عن التصوير الحديث للجسد باعتباره نتاجاً فردياً جاهزاً مكتملاً منزلاً مخوف علامات الفاعلية والتفاعل والنمو والنكاث والجوانب القفرة.

ولكن جسد العشرة قد تفتت وتغن في عالم الطوق والأسورة بفعل العلاقات التجارية والطبقية الاستغلالية وأصبح عالم الشلل والعدو الجنسية والممل السفاح وسطوة الأقواء في نزاع الإخوة الأعداء ويصل تغن اللحم إلى مدها ويصور السرد اشتهاه البنت لشقيقها بطريقة مقززة مع البول والمعلن. (قارن عبد العزيز في أيام الإنسان السبعة لعبد الحكيم قاسم وهو مربوط البصر والانتقال إلى ندى صباح أبنه البهارة في حجرة الخبوز ومعهما شقيقته وهو ينظر إليهن: الأثناء البكر ترفع صدر القمصان الرقيقة، والحلمات ملتصبة تحت رفاهة القماش، فالعلاقة المحرمة تجن في سياق شرعي نظيف).

أما عند إدوار الخراط في رامة والنئين، فإن رامة تنسئ إلى أساطير كثيرة مختلفة مصدرية ويونانية وبابلية وعربية جاهلية، وهي اللورس والبيجة والحمامة والبقرة والشجرة المقدسة وليست من هذه الأيام وتتجاوز كل الأيام. ولكن ميخائيل لم يكن يضاجع كان هذا العشد من الرموز الأسطورية بل كل يهائق امرأة من لحم ودم.

أسهب السرد في تصوير خطوط جسدها ومنحنياته أو تحت كل ذلك في مرمر وردي عبر لوحات وصفيية شديدة الحسية والجمال، كما أسهب في وصف لحظات الاتحاد الجنسي. فرامة هي الأنثى الخالدة المصنوعة جزئياً من أساطير الجنس والغضب وقد أتاحت لميخائيل أن يغمص في تجليات جسدها كثرة معاصرها لها، وعاش في هذا الجسد كما يعيش راقعة وجوده من غير إحالة إلى زمن ما، فالأزمنة المتعاقبة تنكشف في زمن أبدي، في تجربة صوفية. إن العمق الصوفي عند إدوار الخراط نزع من التشوق والعشق وتشدن الروحي في اللحن العنصري الجسداني.

فرامة أم وحبيبة وبقرة مقعدة وراقة متوحشة ومستأنسة، مقيمة ومغادرة أبداً. ولن نجد صدى لرؤية الخراط في الروايات اللاحقة عند كذاب وكتابات النذر القصصى وإن ترددت أصداؤها عند شعراء السبعينيات، ونقف هنا لأن كتابة الجسد في الثمانينيات والسبعينيات من حيث مواصلة ما سبق والانقطاع عنه تتطلب دراسة أخرى.

اغتراب أفعال الجسد عن أعمال الشعور وعن الدلالات الاجتماعية والرمزية. وهو يسبق معظم ما يسمى كتابات الجسد التالية في اعتباره أن الجسد الفسيولوجي واستجاباته موئل لحقيقة لا تعرف الزيف ترفض التحيزات المعيلة والتصورات الايديولوجية والتقييمات الطنانية. ولكنه ينفرد بتفنية الاسهاب في وصف الوظائف الجسمية من جنس وافرارات وحركات وأوضاع كأنها الطريق إلى التعبير عن ذاته، كما هي وهذه التقنية تربط جوانب الواقع ورائحته الكريهة الفيزيائية والرمزية بعلاقات حائفة تفرق الروابط الإنسانية.

وتختلف كتابة الجسد التالية في التسميات عن هذه التقنية في أنها لا تنف طويلاً عند المصاحبات الفسيولوجية للجنس والجسد، وإنما تنف عند الإحساس الانفعالي في قاموس محدود مشترك (التلامس - الاشتغال - الرعشات - الذوبان - الاتحاد - اللشوة).

وفي هذا السياق يبرز بعض أعمال يحيى الطاهر عبد الله (الطوق والأسورة). ففي الصورة اللغوية لفهية ذكريات شيقية عن حبها المحرم للذرة، تراه عارياً في الذرة، وتذكر راحة بوله المخلط بالتراب الجاف، رائحة ثمرة جميز ورائحة عرقه ورائحة رخصة وبملاسة قبل أن تسلمها.

كما نسمع بوحها بعجز زوجها عجزاً جنسياً، ينفخ المصباح ويأتى إلى الفراش. وللمسنى ويظل يقاوم. قوة تقيدته يمر وقت طويل. بهمد وينظت في بكاء مر، وإن كان يحيى الطاهر يترك شخصياته أكبر حرية في التعبير ولا يفرض عليها صوته فإن صوته مستمد من الفولكلور الشعبي في عناصر محددة إنه موجد لحم العشرة، باعتباره جسداً الجسد انفتح عن جد واحد، بموت الأفراد ولكنه ينعو، فأبناً أكثر عدداً

## إشكالية الفكر والجسد فى الفنون التشكيلية

محمد حمزة

يعتبر الجسد الإنسانى .. القاسم المشترك الأعظم فى الفنون التشكيلية منذ عصور الإنسان الأولى .. فمن نرى المصريين القدماء وهم يبدعون رسومهم وتمثيلهم المجسدة للآلهة والملوك والشعب فى أجمل صورة حسب العقيدة .. وفى حضارات ما بين النهرين .. وآشور .. وفارس .. والهند الامتثال لأجساد الآلهة .. أما فى الصين واليابان اهتم المصورون برسم الطبيعة وقدرتها .. وسحرها .. وكان الإنسان جزءاً ضئيلاً فى صورههم يجسدونه كشكل مكمل للطبيعة الجبارة الهائلة المسيطرة.

وتأتى الحضارة الإغريقية والرومانية .. مؤكدة على الجسد الإنسانى فى أكمل صوره وعنفوانه .. وبلغ الجسد فى عصر النهضة مثالية قصوى على يد أساتذة الفن العظيم .. على هذا النحو بين الخيول والمحاكاة للجسد خلال تطور العصور والمدارس .. والاتجاهات المتنوعة . وبعد أن سادت التجريدية فى أربعينيات وخمسينيات القرن العشرين والوصول إلى طريق مسدود .. دون تمثيل للجسد الإنسانى .. أخذ الفنانون







يبحثون عن سد الثغرة التي حدثت بين الحياة .. ولئن بما فيها للجسد ..  
ويشر الكثير من النقاد والفنانين بنهاية .. الفن التشكيلي وانتهياره في  
العالم .. ولكن ظهور فن البوب الجماهيري .. أو الواقع المثالي الجديدة ..  
المعتمدة على تمثيل صور الجسد .. ولكن بأساليب مختلفة .. مما جعل  
هناك آمالاً عريضة .. لارتفاع رايات الفن التشكيلي من جديد .. بصورة  
قريبة للجماهير .. وما تذوقه كل يوم .. وشيبهه بما شاهدونه في الطرق  
والميادين .. والسيما والتلفزيون .. والصحف والمجلات .. ولم يستمر الفن  
على حال واحد .. بل أخذ الفنانين في التفكير ملياً في كل الأشياء  
حولهم .. أين تقدم في العلم والتكنولوجيا .. وبسائل الاتصال والإعلام ..  
وزغت من عبادة فن البوب الجماهيري .. أعداد لا تحصى من  
الاتجاهات والجماعات المختلفة .. منها على وجه الخصوص .. «فن الفكرة  
التصورى Conceptual Art» .. «فن الجسد Body Art» أو «فن  
النحت الحى Living Sculpture» .. «فن البرفورمانسى Perfor-  
mance Art» المرتبط بفنون الأداء التعبيري للجسد .. مثل التمثيل  
الصامت .. المتعمد على الحركات الجسدية .. والموسيقى .. والرقص ..  
إلخ .. وأيضاً «فن الحدث Happening» ..

وقد تشابكت تلك الاتجاهات الفنية مع بعضها وتدخلت في  
انجازاتها .. وصارت مقبولة كأشواط للتغيير الفني بما حققته من شهرة  
واشباع وخاصة في المجتمعات الغربية منذ سبعينيات القرن العشرين ..  
كفنون فكرية تعتمد في الأساس على الذهن .. ولا تباغ ولا تشدري مثل  
الفنون التقليدية المعروفة .. والتي اعتبرت أكثر الفنون الملموسة بد ذلك ..  
وقد خصص لأدائها أماكن في أغلب مراكز الفن العالمية .. كما قامت  
المتاحف والجالييريات النخبة رعاية احتفالاتها .. كما قدمت بعض  
معاهد الفن هذه الفنون الجديدة ضمن مقرراتها التعليمية وظهرت  
مجالات متخصصة لها ..

ومن الجدير بالذكر .. إقبال الكثير من الفنانين والنقاد عملية تقييم  
هذه الاتجاهات وتطويرها من الناحية الفنية .. كما صار لافتاً للنظر مسألة  
هذا الإغفال .. بالرغم من أن هذه الفنون قد أخذت بعين الاعتبار من  
ناحية أخرى .. كأسلوب لجلب الحياة إلى العديد من الأفكار الشكلية  
والتصورية .. المؤسسة عليها الفنون الحالية ..  
وهكذا استخدمت تغيراتها وإيماءاتها الحية كسلاح ضد الفنون  
التقليدية المعروفة .. زسحقها .. لإظهار الاتجاهات الجديدة .. فضلاً على  
ذلك .. كان هذان الهزفرورمانسى بين بين الطلائع الذين تزعموا الساحة  
الفنية .. ووقفوا بعارضون .. كل الأعراف والتقاليد المتعاقبة .. وصار فن  
البرفورمانسى في مقدمة فنون أواخر القرن العشرين وأوائل القرن الحادى  
والعشرين .. وأصبح فنانونها طليعة الطلائع ..

وإذا بحثنا في تاريخ الفن بعين ثاقبة .. نجد أن الفنانين منذ انبثاق  
المستقبلية Futurism .. والبنائية Constructivism .. والدادية  
Dadism .. والسورالية .. في أوائل القرن العشرين .. قد اختبروا  
أفكارهم بأساليب عديدة .. ثم عبروا عن أفكارهم في الجسد والأشياء  
الأوجت في محاولة اكتشاف معتنى .. أو مخرج تصويرى يعبرون فيه  
عن الاختلاف والتضارب .. وإيجاد معان أخرى لتقييم التجربة الفنية في  
الحياة .. والبحث عن طريق إعجاب الجماهير التغيير المباشر .. مما  
جعلهم يصطعدون بالمختفرجين داخل الاستنتاجات ويضعون للحجج

والبراهين .. لانطباعاتهم .. ومفهومهم الشخصى عن الفن وعلاقته  
بالتقافة ..

واهتمت الجماهير بالأشياء البسيطة السهلة .. على وجه  
الخصوص في ثمانينيات القرن العشرين .. حيث نشأت رغبة  
جامحة .. لإحراز معايير الوصول إلى عالم الفن ليصبحوا شاهدين  
على العصر وما تجذته الجماعات المتميزة من ملقوس إبداعية ..  
ومندشرين شديدي الاستغراب للأشياء والأحداث غير المتوقعة ..  
وللابتكارات الفنية المغايرة تماماً للأعراف والتقاليد ..

كال في إمكان فنان البرفورمانسى عرض عمله بجسده منفرداً ..  
أو بمشاركة مجموعة من المؤدين .. مع مصاحبة .. الموسيقى ..  
والإضاءة .. وأشياء بصرية مرئية صفها الفنان بنفسه أو بالتعاون مع  
آخرين .. أما من ناحية مكان الأداء .. فهناك قاعات العرض  
الجالييريات .. والمتاحف .. والمراكز الفنية .. أو في أماكن بديلة ..  
كالمسرح .. أو المقهى .. أو ناصية أحد الممرات ..

ويختلف فن البرفورمانسى عما يحدث في المسرح .. فالمرؤى هنا  
هو الفنان بنفسه .. وأدرا ما تكون الشخصية Character .. شيئاً  
بالممثل المحترف .. ولما يكون المحتوى يلتمز بحبكة المسرح .. أو  
برؤية سردية تقليدية .. فالبرفورمانسى يمكن أن يكون مجموعة من

الحركات التعبيرية الجسدية.. الموحية بالألفة والذفء.. أو برؤية مسرحية.. تستمر عدة دقائق أو ساعات طويلة كما تؤدي مرة واحدة فقط أو تتكرر عدة مرات لا يعد لها سيناريو.. أو يعدها.. أو ترتجلها أمامه بانبعاث ذاتي.. أو يتدرب على أدائها عدة شهور.

إن فن البرفورمانسي موجود منذ ظهور الخليفة.. سواء في الطقوس والشعائر القبلية البدائية.. أو في مسرحية حب من العصور الوسطى.. أو في عروض عصر النهضة المسرحية.. أو في أحد الحفلات الساهرة التي كان ينظمها فنانون باريس في مراسيمهم في عشرينيات القرن العشرين.

وفي أواخر القرن العشرين.. صار تاريخ فن البرفورمانسي.. هو تاريخ الجسد والأشياء بلا قيود.. ويجمع المواد والوسائل.. القابلة للتشكيل تبعاً لظهور الأحوال.. والتغييرات اللاهائية.. التي اجتازها فنانون لم ينفذوا كثيراً بالأشكال الفنية الثابتة.. وعقدوا العزم على لفت أنظار الجماهير إلى أشكالهم العفوية.. ولهذا أخذ منهم دائماً أسس الأشكال الفوضوية.. والتحدت المطلق.. للأشكال شديدة التفاصيل.. وأعلن بمسألة.. أن فن البرفورمانسي فن حي أبدعه فنانون أحرار يعيدون كل البعد عن الفنون التقليدية.

وكان الالتزام الدقيق بالقواعد الفنية المتعارف عليها كغاية وإبطال هائلة البرفورمانسي نفسه هي الحال واللحظة.. لذا.. اجتذبت بحرية مطلقة العديد من فروع المعرفة.. والتجريب.. ووسائل الإعلام المختلفة.. من بينها فنون الأدب.. والشعر.. والمسرح.. والرقص.. والموسيقى.. والعمارة.. وفن الرسم والتصوير.. بالإضافة إلى فنون الفيديو.. والسينما.. والشرائح المصورة بأنواعها.. وأيضاً الحكايات والقصص.. أما بالنسبة للعامة.. فكان هناك اختيار مطلق لا يهائي.

في الحقيقة.. لا يوجد أي شكل هنئ.. يمتلك تلك الامكانيات اللاهائية.. والأهداف والدوافع.. ووجهات النظر.. الميسرة لفن البرفورمانسي.

ونظراً للأشياء الفنية المرئية كأشياء أوجبت غير ضرورية بالمرء.. صمم جماليات وأفكار هي الفكرة التصورية Conceptual Art.. العامة.. حيث الخامة تدرك من خلال صياغتها كفن.. وهنا صرف النظر عن الأشياء الأوجبت الفنية المرئية.. المرتبط وجودها بسوق الفن التقليدي.. حيث اعتبرت اللوحة والنمط مجرد وديعة.. وظيفتها لها قيمة اقتصادية.. وسلعة قابلة للاستثمار.





## Human Sculpture، في الفراغ.

علاوة على ذلك، اعتمدت استراتيجيات البرفورمانسي الأخرى على وجود الفنان بين الجماهير كأحد المحاورين والمناقشين.. كما فعل الفنان جوزيف بويز (Joseph Beuys) (1921 - 1986) في أيامه المبكرة.. عندما كان يقعد في مجالس خاصة يسأل.. ويحجب.. كما اعطى بعض الفنانين إيمارات مرحوية للمشاهد.. بأنه يقوم بالتمثيل دورا بنفسه.. فوق ذلك أثار المشاهدون التساؤلات العديدة عما هي حدود الفن؟.. أو ما هي نهاية أبحاث ودراسات العلماء والفلاسفة في تحقيق الفن؟.. أو ما يميز الخط الرفيع الموجود بين الفن والحياة؟ إن فن الجسد لا حدود له في التطبيق منذ العصور البدائية للإنسان حتى الآن.. إنه دليل للطاقة والتجريب الإنساني.. ووسيلة تعليمية لتفسير الأحاسيس والمشاعر التي تدخل في بحوث الأعمال الفنية.. بالإضافة إلى تقديمها أشياء ضد تحويل الطاقة النشطة المبدعة.. للإنبتاج.

كما فجر فن الفكرة التصوري تساؤلات جوهرية منها.. ما هي البراوحت والحوافز للإبداع الفني؟.. وتضمنه في الأساس على أفكار متجسدة في صور على شكل الإنسان.. وما جعل من تلك اللغة التصويرية أساسا ماديا للفن.. وما وصلت إليه داخل طبيعة الفن.. وما بعد فنن ما بعد الحداثة؟.. وأسئلة عديدة أخرى سوف تجيب عنها من الأيام القادمة.. وما يعرفها من فنن جديدة لم ندرها كأثرها من قبل.. وهكذا الحياة الإنسانية وفنونها.. لا نهاية لها مع الجسد.

وبالرغم من الضروريات الاقتصادية للفن.. إلا أن هذا للعمل لم يندم مويلا.. وصار فن البرفورمانسي امتدادا لا فارق، فن الفكرة التصوري، نفسه.. في ظاهره غير الملموس.. وعدم تركه أي أثر.. كما لا يمكن بيهه أورشائه.. ونظر إليه في النهاية كأحد العوامل المعقلة للجفاء بين المؤدى والمشاهد.. وهكذا تمرس المشاهد والفنان المؤدى معا في اختبار العمل الفني وتجريبه في وقت واحد.

واكتسب فن البرفورمانسي صفات فن الفكرة التصوري في رفضه للخاصات التقليدية.. مثل القوالب.. والفراشة.. والأزميل.. وتحول الفنان إلى جسده كخامة.. ووسيط فني.. تماما مثل ما فعله الفنان الفرنسي (Yves Klein) (1928 - 1962) في مرحلته الزرقاء عام 1960 عندما لم يقم برسم موديلات بالفراشة والألوان على القوالب إطلاقا.. بل يرسم بهم مباشرة لوحاته.. حين أدخل مرسمه من حامل الرسم.. والبالييت والفارش.. والتلوحات.. وأخذ يدرج موديلاته العرايا داخل الألوان الزرقاء الخالصة.. وطبق طبع أجسادهن الميتة بالألوان.. على القوالب المنبسطة أو المنشورة أرضية مرسمه.. وصار الجسد العاري فرشاة حية بلون بها الفنان لوحاته.. ثم أخذ يستضيف المشاهدين بملايسهم الرسمية.. كي يشاهدوا الموديلات الحارية.. وهن يصرعن ويتمايلين على أنفاس الموسيقى المصاحبة فوق الألوان.. وطباعتها بأجسادهن على القوالب.. دون أن تلوث الألوان ملابس الفنان الأنيقة.

ومفهوم صنمنا أن فن الفكرة التصوري.. هو تجريب في الزمن.. والفراغ.. والجسد.. والخامة.. أكثر من تقديم شكل في ملموس.. وهكذا صار الجسد وسيطا تمثيلا مباشرا.. وصار للعمل البرفورمانسي معان أخلاقية في جعل مفهوم الفن شيئا ماديا.. وأمكن للأفكار الموجودة في الفراغ.. أن تصبح صحيحة أيضا.. وترجمة في فراغ فني كما في الأشكال ذات البعدين (العرض والارتفاع) المؤلفين لفن تصوير اللوحات.. وأمكن للزمن أن يعطى إحياء بدوام وبقاء فن البرفورمانسي إلى ما لا نهاية.. وذلك بتصويره بكاميرات الديجيتال والفيديو والسى دى.. واستقبالها على أجهزة التلفزيون وشاشات السينما مرارا وتكرارا.

إن الإدراكات الحسية المنسببة لفن النحت - كملبس الخامة وكنته الشكل في الفراغ - صارت في فن البرفورمانسي كذلك أشياء ملموسة في الصور الحية للأجساد المقدمة أشياء معنية.. هذه الترجمة للتصورات والأفكار داخل الأعمال الحية.. قد أسفرت على العديد من أعمال البرفورمانسي الظاهرة في أغلب الأحوال على أشكال تجريبية للمشاهد إلى حد بعيد.. منذ المحاولات النادرة لإبداع أشكال انطباعية مرئية.. مع توفير موطات مؤقتة من خلال استخدام أشياء أبسط.. أو سرد قصصى.. بالأحرى يمكن للمشاهد تأمل الأشياء.. وتداعى المعاني والأفكار.. وأحراز عمق النظر من خلال خبرته الخاصة.. التي يظهرها الفنان المؤدى بوضوح للعمل البرفورمانسي.. والبرهنة عليه..

فالمبراهين والاثباتات المكثفة والمركزة على جسد الفنان هذا كوسيلة وخامة.. صارت معروفة لمصطلح فن الجسد Body Art.. من ناحية أخرى.. كان هذا المصطلح فضفاضا يسمح بتصورات وتأويلات عديدة.. في الوقت الذي شاهده فيه بعض فناني الجسد.. يستخدمون أجسادهم الذاتية كخامة فنية.. ووضعت البهش الآخر أنفسهم قبالة الموهلوط.. أو في الأركان.. أو في الساحات المفتوحة.. صانعين أشكالا تحديدا بشرية

## ثقافة الجسد... منظور فلسفي

د. عاطف العراقي

لستطيع حقاً أن أفصل بين كل نظرة منهما، والنظرة الأخرى، وهل نجد خلافاً بين السور الذاتية التي تربحنا لنا مجموعة من الأدباء والمفكرين، في مجال النظرة إلى ثقافة الجسد.

وهل النظرة إلى ثقافة الجسد تختلف عند الشعوب العربية، عن تلك النظرة التي نجدتها عند الشعوب الأوروبية بوجه عام، وهل تختلف النظرة إلى ثقافة الجسد من عصر إلى عصر طبقاً للتطور الثقافي والحضاري في كل أمة من الأمم... إلى آخر ذلك الأسئلة والقضايا التي لم يهتم بها الإنسان العادي أو المفكر العادي، إلا أن المهموم بالقضايا الفكرية عامة، والفلسفية على وجه الخصوص، لا بد وأن يطرحها على نفسه ويحاول الإجابة عنها.

ويغني أن هذه القضايا إذا كانت قد طرحت طوال عصور الإنسانية، ويقبل الميلاد، فإنها ستظل محلاً أو مجالاً للتساؤلات ما دمتنا وحدها حياة في الكون ومهما بلغ العلم من التقدم.

إن الأسئلة إذا كانت مطروحة من خلال أبعاد ذاتية، فإن الإجابات تكون أيضاً محصورة عن أبعاد ذاتية، وإلا كيف نبرر لاختلاف الإجابات من فرد إلى فرد آخر. السؤال إذن: هل للجسد ثقافة؟ بعد سؤالاً مشروحاً، والإجابات عنه تعد إجابات مطلقة رغم أنها تختلف كما قلنا من فرد إلى فرد آخر، من أفراد بني الإنسان، في كل زمان وكل مكان.

وليتنا على ذلك أن نركز على الجانب الجسمي الجسدي، إنما يقصدون في الأغلب والأعم المقارنة بينه وبين الجانب النفسي والروحي، ومن يركزون في المقابل على الجانب الروحي الشفاف الخالص إنما يهدفون في الأغلب والأعم تفضيله على جانب آخر، عن طريق المقارنة بين معيذاته، ومساوئ الطرف الآخر، ونطوي به الجانب الجسدي الجسمي.

ففي الحالتين إذن نجد الحديث عن ثقافة الجسد، نجده حديثاً معبراً عن الوصل وليس الفصل، وذلك إذا وضعنا في اعتبارنا أننا خلال عصر واحد ودخلنا أمة واحدة نجد الحديث عن ثقافة الجسد، ومتطلبات الروح أيضاً.

وإذا قمنا بالمقارنة بين السور الذاتية عند العرب بوجه عام، والسور الذاتية التي يكتبها الأوروبيون، فإننا نجد مجموعة من الفروق الجذرية بين كل نوع منها والنوع الآخر. فبالإضافة إلى الصراحة التي نجدها عند الأوروبيين، أدباء وفلاسفة، والغموض الذي نجده عند العرب قديماً وحديثاً، فإن التقليل من الجسد عامة وما يرتبط به من ثقافة عند العرب، وقلمنا نجد ذلك عند الأوروبيين، ويرجع القارئ إلى كتابات بعض المحدثين والمعاصرين مثل في بيتي، المغاد، وسارة للعقاد أيضاً، والآرام لطف حسين، وحياتي لأحمد أمين بل قد نجد صراحة عند القدامى أكثر من صراحة المحدثين. نجد هذا في العديد من الأشعار كثر عمر بن أبي ربيعة وخمريات «أبو نواس»، وألف ليلة وليلة، وقد يكون ذلك راجعاً إلى ظروف بيئية واجتماعية وفكرية لا بد أن نضعها في اعتبارنا كما قلنا منذ قليل.

ولكن الثنائية بين ثقافة الجسد، وثقافة الروح التي يزعم البعض بأنها مناقضة لثقافة الجسد، نجدها واضحة وبارزة عند العرب أكثر بكثير مما نجدها عند الغربيين فمطالب الجسد تكاد تختلف جذرياً عن مطالب

نود في البداية أن نشير من جانبنا إلى أن موضوع ثقافة الجسد يثير مجموعة من القضايا والتساؤلات قد يكون من أصعب الأمور مجرد حصرها والتعريف عنها، ومن بينها الجوانب المختلفة لمفهوم الجسد عند الأدباء والمفكرين والفلاسفة والرجل العامي، وتصور الجسد في حياتنا الدنيا ومدى اختلافه مع تصوره في حياة الآخرة، وثنائية الروح والجسم أو الجسد وهل تعد ثنائية مشروعة ولها مبرراتها، أم أنه من الأفضل أن نقول بنوع من الوحدانية المحايدة يغتلب من خلالها القول بازواجية الجسد والروح، ونظرة الفلاسفة للحب، وماذا نجد بعضهم يركز على النظرة التجريدية، في حين يقول بعضهم بالنظرة الحسية، وهل



الروح. ولابد من إعلاء الروح على البدن أو الجسم. والجسم لابد أن ينفى ويلاشي في الروح، حتى يصبح نسيا منسيا وكأنه وجد للزوال وليس الاستقرار، وجد للفناء وليس للبقاء، دون أن يضع أكثر أجدادنا من العرب، أن ثقافة الروح لا يمكن أن تظهر إلا من خلال ممارسات الجسد، وأن الله تعالى هو الذي خلق الجسد، تماماً كما خلق الروح.

إنها فكرة الأفضل أو الأشرف التي اعتز بها العرب عامة، وقد أقسدت عليهم وعلموا فهم مطالب الروح ومطالب الجسد وبحيث يكون من الضروري أن ننظر إليهما، على أنهما الكل في واحد. وكم تؤثر مطالب أو ثقافة ما يبدر لثاروحاني في ثقافة الجسد، والمكس أيضاً يعد صيحماً تمام الصحة.

نعم من النادر أن نجد اهتماماً بثقافة الجسد، أو فكر الجسد إن صح هذا التعبير، عند قدامى الصوفية. إنه يكاد يكون نسيا منسيا وكأنه كتب عليه أن يكون ملعوناً أشد اللعنة.

فجد هذا في نثرنا لا يحصر لها وأشعار بلغت الآلاف قال بها الصوفية والزهاد والعباد. نجد هذا وعلى سبيل المثال لا الحصر عند الحسن البصري وإبراهيم بن أدهم والذي نجده يقول أعلم أنك لا تتألم درجة الصالحين حتى تجوز ست عقبات: أن تغلق باب اللعنة وتفتح باب الشدة. وأن تغلق باب العز وتفتح باب الفل. وأن تغلق باب الراحة وتفتح باب الجهد. وأن تغلق باب اللوم وتفتح باب السهر. وأن تغلق باب الخلق وتفتح باب الفقر وأن تغلق باب الأمل وتفتح باب الاستعداد للموت. إنه يقول بلغات غريبة وكأنه يتحدث عن قردين وليس عن فرد واحد. فأين إذن ثقافة الجسد في هذه الأقوال وغيرها؟ ولا نعدم وجود هذه التفردة عند كثير من الصوفية في أحاديثهم عن الغذاء والحلول والاتحاد... إلخ.

ويبدو لي أنه من الصواب في حالة تسليماً بما يسمى ثقافة الجسد والتفردة بينهما وبين ثقافة الروح، أن الفرق بينهما تتمثل في الدرجة وليس في النوع. فقد نجد داخل المملكة الحيوانية هروفاً في الذكاء، تماماً كما نجد داخل المملكة الإنسانية هذه الفرق في الذكاء وهل نستطيع التسوية بين ذكاء العشرات وذكاء القرد والكلب داخل المملكة الواحدة، ملكة الحيوان تماماً كما لا نستطيع التسوية بين ذكاء المتخلف عقلياً وذكاء العبقري داخل المملكة الإنسانية. ولعلنا ما بدلنا على ذلك أن درجة الذكاء كلما زادت، كلما وجدنا قلة في الانجاب (الفرق بين انجاب الذئاب مثل وانجاب القرد والحسان) وفي عالم الإنسان أيضاً (انجاب محدودو الذكاء والذي ينقسم بالزيادة والذكورة والانجاب العبقري الذي من

التأثير أن نجد له ذرية).

وإذا تحدثت كثير من المفكرين والأدباء عن إعلاء الروح ومطالبها، فليس من الضروري أن نجد ذلك مطبقاً على حياتهم الشخصية. إن حياتهم الخاصة تكاد تكون مختلفة اختلافاً جذرياً عن أقوالهم. فإذا تحدثوا عن ثقافة الروح، فإن هذا قد يكون في واد، وحياتهم التي يعيشونها في واد آخر، تماماً كما نجد أكثر الناس عداوة للمرأة، قد يكونون من أقرب الناس في حياتهم للمرأة (شويهور والعقاد وتوفيق الحكيم).

وفي دنيا الفلسفة العربية نجد فيلسوفاً كابن سينا يتحدث في القسم الخاص بتصفوه عن أخلاق العارفين ويفرق بين الذات الحسية الجسدية والذات النفسية ويميز بين الروح والجسد عن طريق براهيمه على جوهرية النفس وروحانية النفس ويعلو مطالب الروح على مطالب الجسد، ويبحث تكون دائرة الثقافة النفسية مختلفة اختلافاً جذرياً عن دائرة الثقافة الجسدية الجسمية. هذا الفيلسوف (ابن سينا) قد لا نجد فيلسوفاً يقترب منه في مجال سعيه نحو للذات الحسية على المستوى الشخصي. وإن قال أناس بغير ما نقوله اليوم، فهم دينهم ولما دين.

فمن الوهم إذن وليس من اليقين أن نتصور إقبال الكثيرين من ثقافة الجسد وكأنهم قاموا بتطبيقه على حياتهم الخاصة. إنه يعد كلاماً في كلام. فالأقوال كانت من جانبهم تعبيراً للآخرين، أي كانت خطاباً للآخرين، ولم تكن خطاباً للذات. إنها قضية لابد من إثارتها بكل صراحة وبحيث نغرد لها آليات الصفحات.

قلنا إن الحديث عن ثقافة الجسد، يعد حديثاً غايه في التشعب وتدخل فيه مئات القضايا والتفصيلات والتفريعات والتي قد لا نجد حصراً لها. ومن أمثلة تلك القضايا أو المشكلات، قضية أو مشكلة الحب، إذ قد نجد العديد من الآراء التي إذا انتفتحت من بعضها تارة، فإنها سرعان ما تخطف تارة أخرى. وسنشير مجرد إشارة إلى رأي فيلسوفين أهمهما أكبر الاهتمام بالبحث في موضوع الحب. فيلسوف عاش قبل الميلاد وهو أفلاطون الفيلسوف اليوناني، وفيلسوف من فلاسفة العصر الحديث وهو شويهور الألماني. وسرى أن نظرة كل منهما ترتبط من قريب تارة ومن بعيد تارة أخرى بموضوع ثقافة الجسد، أي بصورة مباشرة تارة وبصورة غير مباشرة تارة أخرى.

لقد اهتم أفلاطون في العديد من محاوراته ومن بينها محاوره المادية ومحاوره فايدروس ومحاوره أو كتاب الجمهورية بالبحث في موضوع الحب، أو مشكلة الحب، وخاصة في المحاور الأولى، محاوره المادية. ويمكن القول بأن الحب عند أفلاطون هو طلب الجمال.

وتوجد ثلاث أنواع للحب عند أفلاطون أو ثلاث مراحل.

١- حب الجسم بين الرجل والمرأة وهو يعد حباً مشروعا لأنه وسيلة للتسلل، والتعامل يعد نوعاً من أنواع الخلود. ولكن هذا النوع من الحب، يعد معبراً عن صورة بدائية من الحب لا يصبح أن يتعلق بها الفيلسوف، وإن تلقى بها عامة الناس. إن هذا كان منظوراً من أفلاطون والذي ميز بين الفضيلة العادية الشائعة، فضيلة النمل والنحل والفضيلة الفلسفية. الفضيلة الأولى، النمل والنحل تعنى الاشتراك والشيوخ والتقليد. أما الفضيلة الثانية، الفضيلة الفلسفية، فإنها تعنى التفرد، وتدل على عدم الشيوخ والأشراف.

٢- حب الروح وهو أعلى مرتبة من الحب الأول، حب الجسم أو الجسد، إذ أن الحب أساساً هو حب جمال النفوس حتى لو كانت موجودة في جسم فيح.

٣- أما الحب الثالث، فهو الحب الذى يسعى نحو الجمال المطلق، الجمال الذى لا صلة له بالأجسام. إنه الحب الأفلاطونى. إن المحب الحقيقي الكامل (الأفلاطونى) هو الفيلسوف، إذ أنه يترك الجمال للزائل، ليتعلق بالجمال الدائم.

ويرى أفلاطون أن الحب يعد شوقاً لأنه يدفع المحب إلى المحبوب. ويدع توتيلاً لأن الشوق إلى المحبوب الجميل لا يكون شوقاً لذاته، بل يكون لهدف أصق من ذلك، هو استمرار الحياة وحفظ النسل. وإذا كان الإنسان جسداً وروحاً، فإن حب الروح أفضل لأن من أحب الروح تمسك بالحكمة. أما إذا أحب الجسد فإنه يشترك في ذلك مع الطيور والحيوانات وعامة الناس إن أحبهم الذى يجعلنا نتجه نحو الجمال والخلق والخير، يجعلنا نتجه نحو عالم المثل ويحيث نترك عالم الظاهر، عالم المادة.

ومن الواضح أن نظرية أفلاطون تعد أساساً نظرة مثالية للحب، نظراً لأنه رفع الحب الروح على حب الجسد، رفع حب عالم المثل على (الحب الأرضى)، رفع حب الفيلسوف على حب العامة.

إن ثقافة الجسد تكاد تتلاشى في مذهب أفلاطون، وفي نظريته إلى الجمال.

وإذا انتقلنا من أفلاطون إلى شوبنهاور في العصر الحديث، فإننا نجد عنده اهتماماً كبيراً بالبحث في الحب، وقد قدم لنا نظرية حسية إلى الحب وإلى حد كبير لقد ذهب إلى أن الحب ينبع من الغريزة الجنسية، إذ أن الغريزة الجنسية إذا لم ترتبط بموضوع معين، فإنها تعد تعبيراً عن إرادة الحياة، وإذا ارتبطت بموضوع معين، فهي الحب.

نجد أن دور الفيلسوفين نظريتين للحب. وإذا تسامعنا عن ثقافة الجسد وإلى أى النظريتين تعد أقرب، فإنه من الواضح أنها تعد قريبة ومربطة بالنظرة الثانية أكثر بكثير من ارتباطها بالنظرة الأولى. إنها أى ثقافة الجسد تعد في حالة تواجد بالنسبة للنظرة الثانية، وتعد في حالة عزلة وتباعد عن حد كبير بالنسبة للنظرة الأولى والواقع فيما نرى من جانبنا وجود ضعف ظاهر في كل نظرة من النظريتين.

إن النظرة الأولى لا تعبر عن الحب بمعناه المؤلف، أى الحب بين رجل وفتاة، رجل وامرأة. إن النظرة الأولى تفضل حب عالم المثل، وهو عالم لا صلة له بالعالم الذى نعيش فيه، العالم الذى يمثل ثقافة الجسد. وقد كان أفلاطون مضطراً للقول بالحب المثالي لأنه يعد متسقاً مع مذهبه الفلسفى.

أما النظرة الثانية والتى تعد كما قلنا منذ قليل نظرية حسية إلى حد واضح، فهي نظرة ليس من الضروري أن تكون نظرة صحيحة. فليس من الضروري حين يحب الرجل فتاة، أن يكون حبه قائماً على ما تتمتع به من وجهة نظره من صفات حسية جسدية. كما أن الحب ليس من الضروري أن يكون مرتبطاً بالغريزة الجنسية، وهى في جانب من جوانبها تعد معبرة عن ثقافة الجسد. ولكن ليس معنى ذلك أن نظرة أفلاطون تعد صحيحة، بل كل ما نقصده هو القول بإننا يجب أن نفرق بين الحب من جهة والزواج من جهة أخرى. يجب أن نفرق بين الصداقة والمشاركة والتألف من جهة، والزواج بمعناه الحسى من جهة أخرى. إن الحب إذا كان يرتبط بالجمال، فليس من الضروري أن يكون الجمال منحصراً في صفات جسدية جسمية.

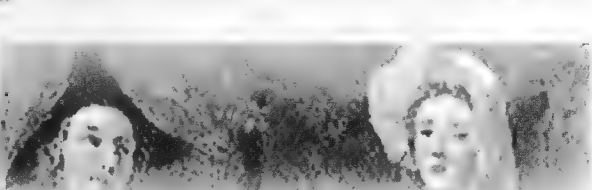
إن ثقافة الجسد تعد شيئاً ضرورياً في الأعمال الفنية والأعمال الأدبية، وتشرط أن تكون موظفة توظيفاً مناسباً ويحيت لا تقمع سير العمل الفنى أو الأدبى.

وكم نجدها موظفة توظيفاً مناسباً وملامناً في العديد من أعمال نجيب محفوظ (بداية ونهاية، والسراب، والثلاثية، بين القصصين وقصر الشوق والسكرية، وزيارات المدفون، وفي بعض أعمال توفيق الحكيم (الرباط المقدس على سبيل المثال).

وقد لا نجد المجال متسعاً لفكر العديد من الأعمال الأدبية والفنية في الفلسفة الجسدية وفي الأدب الوجودى، بل نقول إن الأدب الأوروبية أفضل بكثير من الأعمال الأدبية والفنية التى قام بها العرب سواء من أجداننا القدامى، أو من العرب الحديثين والمعاصرين. إننا نجد ثقافة الجسد والتعبير عنها أفضل عند الأوروبيين مما نجده عند العرب إذ أن أعمالهم تعد معبرة عن الاتجاه المائلى، في حين أن أعمالنا كمرب، وكأصحاب الجسد والمحدث عنها، ترتبط كما قلنا بمبات القضائية

والمجالات والمشكلات. وبوجه عام ومن خلال رؤية فلسفية فإننا يمكن أن نلاحظ أن الفنانين إذا أبدعوا، والأدباء إذا قالوا بما يقولون به عن طريق القصة والمسرحية والشعر والنثر، فإن إبداع الفنانين والأدباء الذى قد يعد معبراً في زاوية أو أكثر من زوايا عن بعد أو أكثر من أبعاد ثقافة الجسد، نقول إن هذا الإبداع لا يكون في الغالب والأعم مرتبطاً بزوجات هؤلاء الفنانين والأدباء، بل بصداقاتهم (أحمد رامى على سبيل المثال في أشعاره)

أما عن عالم الفلاسفة وإبداعاتهم، فإننا إذا استعرضنا حياة أكثر الفلاسفة قدامى أو محدثين، وجدنا فريقاً منهم قد أثر الزواج وربط بينه وبين الحب، وأكثر هؤلاء الفلاسفة لم يكونوا سعداء في زواجهم، وربما كذبوا عن ثقافة الجسد ولم تكن كتاباتهم مرتبطة بموضوع زواجهم، أو عدمه. فالسادة في الزواج تكون غالباً للإنسان المعادى الذى يعيش حياة يعيش عامة الناس. أما الفيلسوف فإنه غالباً ما يكون شقياً بزواجه وسواء كان عن حب، أو عن غير حب (سقراط) أما الفريق الآخر فقد أثر طريق الوحدة والعزوبة، ومن المقطوع به أن هذا يعد خيراً له ولإنتاجه الفلسفى، فالفلاسفة تأسسها حياة التأمل، وحياة التأمل تتعارض شاماً مع ضجيج الزواج وما قد يرتبط به من بدني ونبات. فالفلاسفة من الفلاسفة غالباً ما يؤثرون حياة العزلة والتفرد. إنها



الفن للفن، أم أن الفن للمجتمع. إن العديد من الخلافات حول ثقافة الجسد إنما نجد بعضها ناشئاً عن الخلاف حول هذه القضية. فإذا التزم الأديب أو الفنان بالقواعد الفنية في كتابة ما يكتب أو في رسم ما يرسم، وحدث الخلاف وللجدل حول قيمة أعماله الفنية من ناقد إلى ناقد آخر، فإن هذا الخلاف قد يكون ناشئاً كما قلنا من الاختلاف حول دور الفن، وهل ننظر إليه من خلال أن الفن للفن، أن ننظر إليه من خلال أن الفن لا بد وأن ينظر إليه من خلال المجتمع وأحكامه وعاداته وتقاليده.

ما أكثر القضايا التي ترتبط بموضوع ثقافة الجسد. إنها قضايا تعد ثرية غاية الثراء، ومعقدة غاية التعقيد وخاصة من حيث المنهج. ولعل الرؤية الفلسفية تساعدنا على النهوض بأعمالنا الأدبية والفنية وبحيث تتجاوز الطابع المحلي، والمصرف في المحلية وقيد الزمان والمكان، وهذا ما نجده الآن في عالمانا العربي، وبحيث تصعد إلى نطاق العالمية وذلك على النحو الذي نجده في أكثر الأعمال الأدبية والفنية في العالم الأروبي. إن عالماً أدبياً أو فنياً معبراً عن ثقافة الجسد ويقوم به أدیب أو فنان عالمي، يمكن أن يكون لغة مشتركة بين أبناء العالم كله شرقاً وغرباً (بعض مسرحيات شكسبير) أما الأعمال ذات الطابع المحلي في أوطاننا العربية، فإنها لا يمكن أن تكون لغة مشتركة لأنها مقيدة بحدود وقيد زمانية ومكانية. وهل وجدنا نحن العرب فناناً عربياً رسم لوحة كلوحة المرنانيز أو أقدم مسرحية تكاد تقرب من مسرحيات شكسبير أو وضع أمامنا سيمفونية كسيمفونيات بيتهوفن؟

كلا ثم كلا. إننا إذا تحدثنا عن ثقافة الجسد وبأية صورة من صور تلك الثقافة، فلا بد أن نضع في اعتبارنا دراما وإذا تمسكنا بالمنظور الفلسفي، أن البقاء يكون مواكبا للأعمال العالمية، أما الفناء فلا بد أن يكون هو مصير الأعمال المحلية، الأعمال التي تنسحب عرض الحائط بالقواعد الفنية والأدبية كما ينبغي أن تكون القواعد والأسس، وإن كان أكثرهم لا يعلمون.



صنوية الفلسفة والفلسف. وإذا انتهوا إلى الزواج وسواء كان عن حب أو عن غير حب فإن هذا الزواج قد يؤدي إلى إلقاء شملة العبقرية، نار الذكاء. وإذا وجدنا نفراً من الفلاسفة قد جمع بين الزواج وإبداع المذاهب الفلسفية، فإننا لا بد أن نضع في الاعتبار أنهم غالباً ما وصلوا إلى أفكارهم الرئيسية والمصورية قبل الزواج، ولو قرر هؤلاء الفلاسفة الاستمرار في حياة الوحدة والزوية، لكان هذا خيراً لهم وللفكر الفلسفي. نقول هذا ولابد من القول به ما دما ما زلنا نجد العديد من الأحكام الخاطئة في مجال الفلسفة والفلسف. وإذا قال أناس بغير ذلك، فلهم دينهم ولما دين. وإذا تحدث الفلاسفة عن الحب بأية صورة من صورهم، وتحدثوا عن ثقافة الجسد، فغالباً ما يكون حديثهم عن الحب الذي لا يرتبط بالزواج، وخاصة الفلاسفة الذين ينظرون إلى الوجود على أنه بعد شراء، وأن الشر هو الذي يسود العالم. وليس من المعقول إذا نظرنا إلى الوجود على أنه مجموعة من الآلام والشغور والكوارث، أن يسيروا في أن يعيش أبناؤهم وسط الكوارث والآلام وما أكثرها.

إذا ارتبط الحب بثقافة الجسد، فينبغي أن ننظر إليه كحجرية تعد ثرية ثراء لا حد له وإذا نظرنا إلى الحب بعين التقدير فينبغي أن نتحدث عن الأحكام التي تصدرها على الحب في ارتباطه بالحديث عن ثقافة الجسد، كأن نقول إن الحب يعد مرحلة من مراحل الطفولة، أو أن الحب يعد ضعفاً، أو أنه يعد نوعاً من أنواع الهروب، أو أنه قد يؤدي إلى الاكتئاب وخاصة في حالة فشل الحب بين رجل وفاتنة. فالعيب ليس في الحب كقيمة من قيم الوجود، ولكن العيب قد يكون في التقاليد الاجتماعية تارة، أو في الفضاة تارة أخرى الرجل تارة أخرى. ولا يمكن أن نتصور وجوداً للرجل بدون المرأة. وإذا كانت توجد أحكام ضد المرأة عند أمثال شوبنور ونيتشه وعيساى العقاد، فإننا يجب أن نضع في الاعتبار أنها ليست بالضرورية تعد أحكاماً موضوعية، بل قد تكون أحكاماً صادرة في بعض زواياها وجوانبها عن أبعاد شخصية وتجارب فريدة حدثت لهذا الفكر أو ذلك.

وليس من الضروري أن ننظر إلى الحب والذي يعبر عنه صاحبه عن طريق لوحة فنية أو قطعة موسيقية أو قصيدة شعرية، لا يصح أن ننظر إليه من خلال المنظور السيكلولوجي أو المنظور البيولوجي. فالمحب من خلال تمبيره لا يكون عادة ملتزماً بأحكام عامة الناس الذين يقال عنهم أسوأه في عرف علماء النفس. تماماً كما ننظر إلى العبقرية. أن سلوك العبقرى إذا نظرنا إليه من خلال منظور علم النفس قد يعد سلوكاً أقرب إلى الجنون، في حين أن العبقرى يعد قمة من القمم وإذا كانت العبقرية ترتبط بالجنون، فمرحباً بالجنون، إن عبقرياً واحداً قد يكون أفضل من آلاف الناس الأسوياء.

وفي القضايا التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بموضوع ثقافة الجسد، قضية

## أجسادنا تسكنها ثقافتنا

د. هدى زكريا

زوجها.

- كما مارست الرأسمالية الحديثة أنواعاً من القهر الجسدي على عمالها وعاملاتها ليس فقط باستغلال جهدهم العضلي، وإنما بمحاولة امتلاك الأجساد، فحين نلاحظ الآن كيف تلف الرأسمالية بضائعها في أغلفة من الأجساد البشرية التي تصبح هي ذاتها سلعة تباع إلى جانب (فاترية العرض) .. ولأن المجتمعات البشرية تباين من خلال الثقافة السائدة ملكية أجساد أفرادها الذين يظنون أنفسهم أحراراً وهم في الواقع غير ذلك.

فرياضات كمال الأجسام ورفع الأثقال تنطلق من توجه اجتماعي يعيد تشكيل أجساد الرجال ليصبحوا نموذجاً للشهوة الرجالية المصطنعة والجمال الذكوري في صورته المثالي كما تلعب عمليات الجميل نفس الدور لدى النساء عندما يقوم الطبيب بقص الأضلاع القريبة من خط الخصر لعملية شديدة القسوة (في القرن السابع عشر) .. تأهيك عن عمليات شد الجلد المتراهل وشغل الدهون وتكبير الصدر إلخ) ..

- كما نلاحظ أنواعاً من التدخل الجراحي الذي مارسته البشرية على أجساد رجالها ونسائها وأطفالها لتدخل في الوظائف الفسيولوجية لهذه الأجساد بما يتفق والضرورة الثقافية للمجتمع.

فالتختان مثلاً من منظور مسيولوجي يمثل عملية جراحية يقوم بها طبيب رسمي أو شعي (قابلة أو حلاق صحن) لثلاث والذكور مما يزيله جزئين من جسديهما على السواء ولكن ليس بهدف واحد وإنما بهدفين متضادين تجزئاً لأن التختين الجسدي للرجال يحرس في نجاحهم في ممارسة دور الفاعل الاجتماعي، ويدفع للنساء إلى الأدوار التابعة، لذا يهدف ختان الذكور إلى تأكيد الحساسية الجنسية لهم لينشأوا لدور الفاعل الجنسي، بينما يهدف ختان البنات باستئصال الخلايا الحساسة للعضو الجنسي فتنصب الفتاة البورود الذي يرغلبها للعب دور المفعول به جنسياً، فيطمئن المجتمع على تأكيد التمايز بعد أن يضع بصمته الثقافية الجراحية على جسد المرأة والرجل معاً.

لتصبح عقود الزواج عقود إنعاز جسدي من النساء للرجال تضمن للرجال كامل التصرف في أجساد نسايتهم اللاتي لم يمتلكن أجسادهن قط.

فما قبل الزواج يكون جسد المرأة ملكية خاصة لعائلتها، يعلق الأب والأخ عليه (تشرقه) الذي لا يسلم من الأذى حتى يراق على جوانبه الدم، لينقل إلى الجسد إلى ملكية الزوج.

وعندما تهافت إحدى السيدات في أذن الطبيب النفسي قائلة: لا أذكر أنني امتلكت جسدي قط فإنها تقصد أنها لم تنكح روحها أيضاً.

خاصة أن الثقافة الشرقية تدخل المرأة إلى منعمة مشروعة حتى السافلين وسلعة مبيعة عند الرأسماليين. فتكون بعيداً حاطبها وهي تعبر الطريق، وتكون إحدى الفتيات عندما أمك بيدها حاطبها وهي تعبر الطريق، بدلاً من أشعر بالحمية والأمان انتفضت غاضبة باعتباري متدربة المجتمع ووكيلته في الحفاظ على جسدي حتى من اللسة البريئة لزوج المستقبل فأنا بالفضل لا أمك جسدي لأنه ملك أبي وأخي والمجتمع والناس إلا أنا.

أنتذكر الأمريكية التي قدمت زوجها للحاكم منذ سنين بأنه قام باغتصابها لأنه لم يحترم خصوصية جسدها، ولم يتركها تسلم له

اعتدا الحديث عن الجسد باعتباره ثوباً فإنها تسكنه الروح الخالدة، التي ما أن تنفضه عنها حتى تنطلق حرة في ملكوت الله الواسع.. لتترك رداءها المادي لتلبى تحت التراب ليتغذى النور أو في بطون الأسماك أو الطير الخارج..

- والجسد هو رمز الشرف المقدس والمسمون، هو أيضاً علامة التنس والنجاسة، والخليفة، وهو أساس الشرور ومصدر البلاء، يكل النفس العليا بمطالبه الفريزية فتنزل وترتكب الخطايا التي لا يمحوها إلا القوة التي قد تقضي التطهر بالماء أو بالدم.

وهكذا اعتبرت الثقافات الذكورية بالجسد كارهة مضطرة في العن لبعده سرا وتقدم له القرابين.

- وقد تأثرت العلوم الإنسانية في بدايتها بهذه النظرة فدفع علم النفس على يد فرويد بالجسد إلى أعماق، الأيوجو، المظلمة تقيد أغلال النسق القيمي السائد.

وتكرهه في عدا واضح خشية انطلاقه من مناطق الضعف كالمراد ا لمحبوس الذي قد يخرج هادراً معربدا مادماً لكل ما تبنيه الغيب والايديولوجيات والثقافات.

فسارت (الأنا العليا) هي المبدأ الذي تدعمه القيم لتؤكد التوازن بين الجسد والنفس.

### الحضارة والجسد

لا يكتفي التاريخ بصفحات الكتب والوثائق وإنما يكتب فصوله على أجساد البشر أيضاً حيث تقوم الحضارة البشرية في التعامل مع الجسد البشري كمنقول به أحياناً وكفاعل أحياناً أخرى حسب موقفه من منطقة السلطة والقبول.

وعندما مارست البشرية شرور العبودية، قام السادة باستحواج أجساد العبيد، واستغلا قوتهم الجسدية في العمل العضلي الشاق، وأجبروهم أيضاً على ممارسة الجنس كحيوانات ليس لها إرادة لينجبوا لهم المزيد من العبيد في اليونان القديمة، وروما، أما في الصين وتركتها فقد قاموا بإخضاع العبيد الرجال (الاغارات) ليضمنوا خدمتهم للحريم دون أدنى تهديد لعة النساء..

- وعندما أرادت الطبقة الأقطاعية في العصور الوسطى تأكيد سلطانها على أقدان الأرض أبدعت قانون اللبة الأولى الذي يستولي بمقتضاه الأقطاعي على جسد الفلاحة العذراء لولة عرسها قبل أن يبنى بها



بما تصور أنه حقه وحده، وأذكر كيف تعاطف معها القاصي لبحكم بحسبه ثلاث سنوات (على فكرة) في مصر والدول العربية يتدنون على هذه الواقعة باعتبارها نكبة.

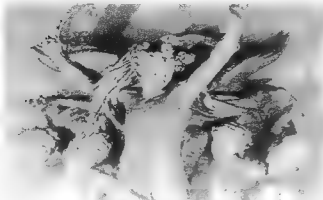
## الرقص .. تعبير جسدي

- في فيلم روينسون كروزو ادعى البطل الأبيض التفوق الحضاري على جمعه أو (فرايداي) رفيقه البدائي في الجزيرة الموحشة. لكن حضارة هذا البطل الأبيض تكتشف عن وجهها القبيح عندما يبدأ في الرقص إذ تكتشف رقص الأبيض أن تعبيره الجسدي عنيف وزائف، مبهر عن رغبته في السيطرة في هياج ووحشية دون أدنى جمال أو عذوبة، بينما يقوم البدائي جمعه برقصه خلابة وتحدث من خلالها بجسمه الرشيق وبحركته البارة عن حبه للطبيعة وصلته اللقية بالله وتطابق روحه الشفافة مع جسده الذي يتوحد مع حركة الكون تزقه موسيقى طبيعية يتكامل إيقاع جسده معها وينظر إليه البطل الأبيض في حسد، إذ يكتشف انفصال روحه عن جسده رغم ما يدعيه من تفوق حضاري.

فيذا نظرنا إلى أساليب التعبير الجسدية في المجتمعات المحافظة والمعتقة فسوف نلاحظ أن التوجهات المحافظة تظهر في شكل تقسيم غريب للأدوار، عند إيداء الفرح أو الاحتفال فنشهد رقصات فردية خلوية تمارسها راقصة محدرفة مأجورة تفرج عليها السادة في وقار مصطنع رغم أنهم أصحاب الفرح، لكنهم لا يرقسون فرحاً كما يقتضي رد الفعل الطبيعي، وإنما يرفقون الاستشارة والفرجة المصطنعة التي تمارسها راقصة (الليبادات) ويصبح تعبير الرقص من الفرح نوعاً من الخروج على المألوف ولكن نفس الثقافة المحافظة التقليدية التي تكبت التعبير الجسدي خاصة لدى النساء تسمح لهن عندما يدعين المرض، وتركيبهن الأسود، بالانففاع في حركات مجنونة تمير فيها أجسادهن عن مختلف الانفعالات المكبوتة، بصورة مرضية، وتصيح مبرراً لما يفعلهن مدعيات أنه تأثير الأسود.

وليس غريباً أن تقوم (العازية) في الصعيد بدورها الثقافي في التعبير عما يتخيل الرجال من الرغبة في التراسل مع امرأة أكثر تحملاً من الزوجات والبنات التي تعصن للثقافة وتكبل أجسادهن عن التعبير الإنساني الطبيعي بدعوى الاحتشام والمحافظة هنا يكمن الدور المهم (العازية) التي تمارس دور (الأنثى السطو) المنطلقة لفرارها فتمضي (المجتمع من اللوم الذي تمارسه الثقافة المحافظة، فتتلقى ببساطة على عائق (الغوازي) فيقل المجتمع محافظاً بفاته كما يرد الجميع.

لكن الرجال يستمخعون برقصات التخطيب التي تسمح لهم بإظهار الرشاقة الرجالية في حركات صراعية تعبر عن لشهامة والشموخ



## الرجالي، وتؤكد شجاعة الرقص والندامه

لكن الرقصات الجماعية (المسمومة) النوبة، والديكة الشامية هي تعبير مثالي عن روح الجماعة وما تتمتع به من سمات ثقافية خاصة، تؤكد بها مع البنية، وتظهر قوة شعورها الجمعي، عسى أن نعيد النظر إلى الرقص الجماعي لنعيد إليه مجده ونهجه عندما يدق القلب من الفرح مع الراقصين على إيقاع (الأقصر بلداً سواح فيها الأجانب تنفس) .. أين فرقة «رضاء» التي أنتجت التعبير الثقافي الرافض في أنقى وأروع معانيه فاستلهمت الضمير الجمعي المصري وأعادت إنتاج جماليات الحركة الجسدية بكثافة (البدوي والفلاح والصيد والعامل في ريف مصر ومدنها).

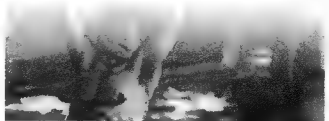
## لغة الجسد

- في العسافة الزمنية بين الطائفة التي اقلنتى من هامبورج إلى ميونخ وبين الأخرى التي ستملكن من ميونخ إلى القاهرة كتت أجرى بسرعة لصيق الوقت، يدق قلبي خوفاً من أن أضل الطريق وتفتوني طائرتي وعند البوابة المزدودة للطائرة رأيتهم مصريين رغم أن ملامحهما الخارجية لا تتم عن ذلك فأحدهما أشقر والأخر بهيون ملونة يتحدث الألمانية، وقيل أن تأكد من مصريتهما كنت ألتفت بهما (صباح الخير) هل هذه هي الطائفة المسافرة للقاهرة؟ فردا بالعربية مندهشين ومرحبين (أيوه اتفضلنا هنا!! فهذا قلبي كأنني وصلت مطار القاهرة فعلاً، فأسدنت ظهري للحائط وأستأن قلبي الأمن بهما وسألتي نفسي كيف عرفت أنهما مصريان وأجابني بالحة الكلمة بدخلتي أن تلك اللغة السرية التي نعرفها دون أن نتحدثها لغة الجسد ..

فلا شك أن ثقافة المصريين العميقة المدركة التاريخية تظهر في كل لفظة أو حركة لأجسادهم .. النظرة الجادة الودودة، الكثيرة الوهمية التي سرعان ما تنقلب إلى قهقهة من القلب إيماءة الرأس، اليد المستندة إلى الخصر بعد رحلة مرهقة، شموخ الرأس وإلا فلماذا تعرف المصري من وسط مليون إنسان ..

- راقبت خلسة خوفاً الجماعي يدفع بإيدينا لنخرج المصاحف والأناجيل الصغيرة لتحرك شفاها متصمة بدعاء الرسول عليه الصلاة والسلام (اللهم أنت الصالح في السفر والخليفة في الأهل).

- أحدهما يشبه أخى والآخر له ملامح أبني ويحبران عندي نفس الشاعر يقدم أحدهما لي عليه الصبر، ظننت ابنة خالي التي تعيش في هامبورج أما الآخر فأقسم أنني نسخة من أخته الكبرى وأجبت في داخلي هكذا يخزيك المصري أحد أقربائه أو محبوبه ليتدقق عليك بالود الذي يعمر به قلبه وتصيح رحلة الرزق أو البقاء هينة عندما تتساند على أكتاف جماعتك الإنسانية المصرية.





## سيمفونية الجسد .. أبجدية واحدة ولغات متعددة

عزازی علی عزازی

الإنسانية الرغبة ومن ثم القدرة على التحليق والطيران خارج الغلاف الجوي للجسد وبكس تيار الجاذبية.

والرقص - كما عرفه الإيطالي كارلو بلازين - سيمفونية - كاملة - فهو يخضع لبعض القوانين الصارمة في الحركة الرياضية للجسم، عبر تألفات سبعة، وبالتالي تصبح كل رقصة - في رأي ليكار - هي عمل مركب توافقى (هارموني) يقوم بتنفيذه ذلك الأوركسترا الكبير الذى أودعه الله جسم الإنسان، والذي - كشورا - ما يصعب تحليله وتحديد الأنغام التى يتركب منها، ويولد الفن الراقص من ذلك التوافق - ويصبح الجمال في ترابط العناصر المساهمة في أداء الحركة.

### تجليات الزمن والهوية

ثمة بيت من الشعر غير مشوب لشاعر معين، ذكره أحمد نيمور في كتابه (الموسيقى والغناء عند العرب) يقول البيت:  
ولا تنصب على فإن رقصى  
على مقدار إيقاع الزمان.

والمعنى - وبدون تأويل متعسف - يشوق بالرقص عند إيقاع الزمن، ونحن لم نتعرف على بقية الأبيات، لكى نستبين معنى أكثر عمقا ودلالة على علاقة الحركة بالزمن، لا بالمعنى الفيزيائي بل بالمعنى التاريخي، إلا إذا كانت دلالة (الزمان) - هنا - هي كل ما يخزنه الزمن الحاضر من أزمّة تاريخية مضنمة.

ففى الفنون الأخرى يمكن أن نحصل علاقة المبدع - بالذات صاحب الحرفة لا المبدع للتقاليد - بما يتجده مبدية على أساس القطعية مع الزمن (الحاضر) أو نتخابه الرغبة في تجاوزه بعكس فنون الحركة - بكافة أشكالها - فإنها لا يمكن أن نقيم قطعية مع الزمن ففي الجسد تتفاعل عدة أزمّة منها ما يطلق بحركة الأعضاء في سياق علاقتها ببعضها، ومنها ما يرتبط - روحيا - بتاريخ العلاقة الكامنة بين الجسد وطرائق التعبير عن ركام من المواقف في المناسبات المختلفة، ولذلك فما يبدو فطريا وتلقائيا هو - في الوقت نفسه - تعبير عن مخزون مكتسب في الذاكرة الجمعية .. كل هذه الملاحظات والاستنتاجات جالت بخاطري

(ترى، هل سأشهد التحطيم الروحي لعروض الرقص الروسية) .. هكذا تصالغ الكاتب المذنب «بوشكين» في تهلل ونشوة، ربما قبيل أحد عروض رقصة الأرابيسك للتجمة الاستثنائية «بالقولا».

وبهذا التعبير البوشكينى التفت علماء الفنون الراقصة إلى معادلة الروح والجسد التى تقود أوركسترا الحركة والإيقاع على مسرح الحياة أو مسرح الفن على السواء، باعتبار الرقص ضرورة ووسيلة لإطلاق العنان للروح، للتعبير عن مكونات النفس، ورغباتها الظاهرة والباطنة. فالرقص بدون روح - كما يقول سيرج ليفار - سوف يكون مجرد تمرين رياضى مضنر.

والجسد - إذن - ليس مجرد آلة صماء بل هو آلة موسيقية حساسة بدرجة كبيرة لأنه يمتلئ على روح وإحساس عضوى وشعور مطوى، وقد تحدث علماء الجمال عن العلاقة التى تربط بين تركيب الجسم وبين خجات النفس، تلك العلاقة التى لا يمكن وصفها فلسفيا، أو إخضاعها للمقاييس الرياضية الصارمة.

فلحن لا نغمر - فقط - باللغة، بل بالجسم أيضا، وفي الذروة من ذلك التعبير الحركي يأتي الرقص، لا باعتباره الخلاص الفردي للروح، بل والخلاص الجمعي في تعبيره عن حجم المكبوت في النفس البشرية، والمكبوت عنه في تلافيف الوجدان الجمعي والثقافة الشعبية أيضا، ومن هذا المفهوم تنطلق رقصات الشعوب التى تجي تعبيراً عن تراثها المشترك، بحيث يبدأ الرقص والإيقاع من حيث ينتهي الكلام، أو يصادر القول، والجسم - في هذه الحالات - ينص - أنثروبولوجيا - كل المخزون الثقافي والسياسي ومشركات الوعي بالإضافة إلى إيقاع الزمن، ليشكل بكل هذه المدخلات تجلياته الإيقاعية التى ترسم صورة مكتملة لحياة الجماعة أو معادلا مرورياً وقيماً لحيواتهم المشتركة، وهذا ما فقه الإنسان الأول في أعقاب رحلات الصيد التى سجلتها آثار الأقدمين.

وقد عرف الإنسان في كل العصور والبيئات فكرة إطلاق العنان لأعضاء الجسد وفك قيودها - والتحرر من السكونيات، والتولد في النفس



حيثما كنت أتابع - بنهم شديد - فيلمًا تسجيليًا للمخرج الإسباني العبقري (كارلوس سارورا) عن رقصة وراقصي «الفلامنكو» وأدهشني تركيزه على القيمات الرئيسية في الرقصة والتي تعكس - في تقديري - تعقيدات الشخصية والهوية داخل سياق زمني يبدو - في حالة الفلامنكو - ذا طابع سرمدى ممتد بلا نهاية، وربما مجهول البداية أيضًا.

وأثار انتباهي في التعبير الراقص استئثار الأطراف بالحركة الطويلة والدائرية. وبشكل يعكس هارمونية سيمفونية، تغير عن تاريخ طويل من العلاقة بين الجسد وتلك الحركات المنظمة والمنقطعة. (فالرأس) في ارتفاعه والفتاتاته، وحركة (اليدين) يمينًا ويسارًا، بالإضافة لدقات (القدمين) على أرض خشبية. لا يمكن أن تتفق حركة العضو الواحد انسجامًا أو تطابقًا (ميلوديا) مع العضو الآخر، ذلك إذا نظرنا إلى حركة عصوين أو ثلاثة، دون نظرة شاملة مصحوبة بقدرة على التحليق إلى أفاق المعنى الطائر، وتريدات الموسيقى، وتريدات المردين... بهذه البصيرة الكلية يمكن إدراك هذه السيمفونية الجسمية الممدد والإحساس المبهر بقدرتها - اللذة - على التعبير والشرح، بل وعلى السرد والحكاية وهذا ما تحقق لي بعدها - بالمصادفة الجميلة.

حيثما استمتعت بفيلم روائي طويل للمخرج نفسه (كارلوس سارورا) بعنوان «العب الساحر» وهو فيلم صامت بلغة الكلام لللساني، لكته ناطق بلغة الجسد وإيماءاته وإيحاءاته التي تمثل في الوعي والوجدان الجمعي - الإنساني بشكل عام والإسباني على وجه الخصوص- مشتركات مفهومة دون شرح لسانی، امتد الفيلم حوالي ساعتين ونصف الساعة دون كلمة واحدة، ولم يكن عجيبي أن يعيهم الجمهور ويتفاعل مع يعطي عبر رقصة الحب التقليدية التي جمعتها، والتي عبرا عنها بالرقص واستخدام إيماءات الجسد، حينها فهمت معنى أن للجسد لغة عالمية إنسانية كالموسيقى وفنون التشكيل.

وهذه اللغة ليست مقصورة على الإنسان دون الكائنات الأخرى. فقد تحدثت دراسات عديدة عن حركة الأجساد في الطبيعة، وعن القيمة التعميرية - مثلًا - لحركة القفد ومدلولها النفسي والبراجماتي، وكذلك حركة القط المتحضر المنطري على نفسه لخوف الكلب، وأيضًا حركة الجنود المصطفين في وضع استعداد ومدى تأثير هذه الحركة في إرهاب العدو.

وحيثما أعدد - في أوقات كثيرة - لمشاهدة رقصة الفلامنكو أشعر - بحق - أنني أقرأ كتابًا مفتوحًا يحكي تاريخًا طويلًا من المعاناة والطموح والتوبع ولرعية في التحقق والالتحاق بالأشياء، ربما نغز عني «الكثيرة»، الدائمة لراقصة الفلامنكو لكنني أؤمن - بعد وقت قصير - هذا الفرع الإنساني الجميل، ربما نتجارت مع اشاحات البدن بحدّة، أو دققت القدمين بانفعال، ثم الجري العنيف قبل الالتفاف في حركة





ويستحب للمأثورات الشعبية في الرقص؟ ربما.

لكن المؤكد أن رقص التتالي هو من رقصات المنطقة إذا اقتربنا من الساحل الشرقي للبحر الأبيض المتوسط. ولكن في سوريا - أحد أهم المراكز والمصبات للحضارات القديمة - نجد التتالي رافضاً مع (الدبكة) الإشامية في سوريا ولبنان وفلسطين والأردن مع فارق جوهري في الدبكة العربية يتعلق بقوتها. وحدة إيقاعها المصاحب لضربات أقدام الرجال القوية على الرمال، وعلى الأرض الصلبة، بالإضافة لبعض القرارات والجوابات الصوتية المتممة لإيقاع الرقصة، والتي تتناغم - بالضرورة - مع الموسيقى المصاحبة والغناء من خارج الدبكة.

وحينما نتجه إلى أقصى الشرق العربي حيث الخليج سوف نكتشف متغيرين أساسيين أولهما إخفاء فلسفة الرقص في الهواء الطلق، ربما لأسباب مناخية، أما المتغير الثاني فالتقاع الأولي للرقصة الخليجية تقوم على فكرة التصاعد الهارموني الذي يبدأ بأسجابات حركية طفيفة - على إيقاع الآلات - تبدأ في الارتفاع للتدريج لتصل مرحلة الوقوف غير المنتظم، ثم تدخل مرحلة الارتجالات الفردية في الحركة دون وحدة إيقاعية جسدية لجماعة الراقصين، وتبدو الرقصة كما لو كانت مجموع التجلبات الفردية، كل يمر على درجة "المطلقة"، بحسب إمكاناته الجسمية على إبداع حركات تتطابق مع الجملة اللحنية والغنائية التي يرددوها الجالسون.

أما في مصر فالأمر جد - مختلف - عن كل ما سبق - وذلك أسباب تاريخية وأثريولوجية وجيوبوليتيكية، فمصر غنية بقدرتها على صهر وامتصاص كافة الحضارات القديمة، وهي في الوقت نفسه صاحبة

دائرية، أندھش - كثيراً - للخروج على الوحدة الإيقاعية للموسيقى المصاحبة ولا أدري من الذي خرج، هل الموسيقى أم الرقصة؟! ثم أعود - في انتشالي - لآهتاهم نفسى بالخروج عن الوحدة وإهرا ذمة المشهد (الفلامنكو).

أعود ألقب في الكتاب عن تاريخ هذه الرقصة وارتباطها بحركة وإيقاع قبائل الفجر أبناء التخم ومطاريذ المدن، وأقش عن علاقة مصارعة الليران بالرقص في الموروث الإسباني، لكني - وفي النهاية - أتوقف طويلاً عند (الفلامنكو) باعتبارها حديثاً بالجد لا عن الجسد وورعائه الغريزية، بل الجسد هنا بوصفه الوسيط الروحاني والإيماني في ابلاغ رسالة الوعي الجمعي بالمشترك وذلك باستخدام تقنيات فنية حركية تتفاعل - من خلالها - الوظائف المختلفة للفنون الأخرى التي تستفيد - في الوقت نفسه - من القدرات الفيزيائية الجسمية والعصبية والنفسية، لتحرك الكتلة إيقاعياً، وفي قلب المشهد تعبر حركة عضو عن عنصر تجريدي، وعضو آخر يباغتنا بالخروج عن السبق كأنه يكسر الحائط الرابع في المشاهدة، يسرع إيقاع القدمين ويتباطأ إيقاع الذراعين، ويتوقف الرأس، بينما يهتز الوسط في ارتعاش منظم - ويخفق الصدر مع حركة الشهيق والزفير علواً وهبوطاً.

وفي كل الحالات نتجج راقصة الفلامنكو في تصدير كل المشاعر بالحركة الجسمية (الخوف - التلق - الترقب - الحزن - الصراخ - التردد - الأقدام - الأحجام - الفرح - الجفون) وبالرغم من كون الرقصة (فردية) إلا أننا نكاد نرى ونلمس وتتفاعل مع الآخرين الذين تواجههم الراقصة بإيماءاتها سواء كان الآخرون يشاء أو مجرد كائنات أخرى أو طواير طبيعية، ومن هنا تبدو عظمة الجسم الراقص في كونه استجابة - حركية - لتاريخ طويل يمتد للفترة الإنسانية والجميلة الأولى، منذ دخل الإنسان الأول معركة الصراع مع الطبيعة ليحافظ على النوع البشري ويحمي أمته ومكتباته.

### من الجنوب الأوروبي للشمال العربي

إذا اتجهنا شرقاً بعد مدريد، حيث شمال المتوسط، سنكتشف أن رقصات الشعوب السلافية والإيطالية واليونانية أخذت طابعاً جماعياً، يصطف الراقصون - في المستوى الاجتماعي أو الشعبي التلقائي - متشاكلي الأيدي بملابسهم وملابسهن المزركشة، السراويل الطويل عند الرجال، والتنانير الملونة الزاهية بطبقاتها المتعددة عند الراقصات، والأعضاء على الموسيقى الشعبية المصاحبة باستخدام آلة نفخ واحدة وآلة إيقاع واحدة، ليقود سمة الاندماج دون رقابة، والجماعية كاوركسترا لإيقاع الأجساد المتلاحقة، التي لا يمكن أن نراها إلا باعتبارها جملة إيقاعية واحدة تمر عبر سلم نفسي بحجم المشاركين.

وهنا يبدو التساؤل: هل تعد الفلامنكو تجوراً عن الاضطراب والذنبل الذي شهدت قبائل الانجلو ساكسون منذ القدم، وهل هي تزل من تجليات التروبادور الطوافين؟ وهل جماعية الحركة الراقصة شمال شرق المتوسط تمثل تعبيراً - تاريخياً - عن الاستقرار الريفي حول الحضارات القديمة (الرومانية واليونانية)؟ وما شهدها المنطقة من تراث سياسي وفلسفي ودياعي تعددت معه أشكال التعبير فتحوّلت الرقصة إلى مجرد نزوع جماعي يمكن نمطية الأداء الريفي في زرع وجنى المحاصيل،

وبعيدا عن ابتذالات ما سمي بالرقص الشرقي، فإن جميع الرقصات المصرية التعبيرية تمثل نوعا من الإثارة الذهنية والنفسية، ولا تشير - من قريب أو بعيد - لأية إثارات غريزية.

ربما لأن المصري القديم كان يرى في الرقص ملقسا دينيا وشعيرة من شعائر الجسد، وهو ما زال يفعل ذلك في حلقات الذكر والانتشاد الصوفي الديني داخل المساجد في حلقات الذكرين وما زالت الشخصية المصرية ترى في الرقص خلاصا نورانيا للجسد، يظهره من أنامه ويحل ما استعصى من هموم الروح والنفس والبدن، وتوجد حلقات (الزاز) هذا الصلبي.

أما ما يتعلق بصورة الراقصة الشرقية واتصالها - كما عبر بعض الباحثين - بالموروث الفرعوني فيما يتعلق بفكرة الفسوبة من خلال حركات البطن وتقلصات الأجزاء السفلية وحركة الساقين، فإن حجم الابتذال التجاري الذي ارتبط بهذه الرقصة أخرجها عن تأويل ارتباطها بالموروث القديم، ربما كان الأكثر لهذه الصلة القديمة رقص (الفوازى) لكن بصورته القديمة التي سادت في القرى والكفور والتجوع طوال القرنين التاسع عشر والعشرين.

ولا يفتي سوى التأكيد على مدى وقحة أن متحدثي اللغة الواحدة ليسوا - بالضرورة - أصحاب رقصة واحدة، ف لغة الجسد رغم أن أبجديتها واحدة لكنها تتحدث لغات متعددة.

الحضارة الأقدم، التي شهدت أول تجارب الرقص - اللقي - في التاريخ، وذلك داخل أماكن العبادة نفسها، باعتبار الحركات الجسمية الإيقاعية والمنظمة تمثل ملقسا دينيا، سجلته لنا آراميل النحات الفرعوني على جدران المعابد والمقابر.

هذا بالإضافة إلى تعدد البيئات الجغرافية والمناخية والبيئات الثقافية في مصر وهذا ما لم يجعل لمصر رقصة واحدة أو نمطا واحدا يدل على شخصيتها.

فالسمة الغالبة على الرقص المصري هو التعدد، ويمكن رصد أكثر من رقصة تعبر عن أكثر من بيئة ثقافية بمعطيات مختلفة من حيث التشكيل والتعبير والإيماء والأحياء، كما تختلف ثقافة الرقص الذكوري (الرجالي) عن ثقافة للرقص عند المرأة؛ ربما توحدت فقط في الثقافة اللبوية، لكنها عبرت عن درجات مختلفة من المفارقة (للوعية والكمية) في بيلات مطروح وسيناء وفي بيئة الصعيد المصري (الجواني) وأيضاً عن حالة المسخ المشوه للتعبير الجسدي فيما عرف بالرقص الشرقي ولم يكن عجمياً أو غريباً أن تنفرد كل محافظة مصرية بمجموعة من الرقصات الشعبية التي تعبر عن الفواسم المشتركة في المأثور والثقافة الشعبية في المكان والسمة الغالبة على رقصات الأقاليم المصرية هي سمة كون الرقصة تعبيرا عن حكاية شعبية أو طقس شعبي، ترويه الجماعة بلغة الجسد - أو بالأحرى والأدق - بلغات الجسد.



## السينما المصرية ولغة الأجساد

ماجدة مورييس

حوله وبالقرن، منه، تستخدم ملامحها الجسدية ومرونتها في الحركة لأغراضه، وبالطبع تخفف من ملابسها في حالات عديدة أهمها الرقص بمفردها أو ضمن تشكيلة نسائية، وللتذكير فنيات عبد الوهاب وفريد الأطرش أشبه بالعاريات وهن يتحلقن حول المطرب النجم (وأحيانا المطربة) كجزء أساسي من عملية ترويج الفيلم الغنائي الاستعراضى..

### المرأة هي السبب..

وعلى مستوى نوعيات الأفلام الأخرى، مثل الفيلم الاجتماعى - الذى غلب عليه طابع الميلودراما فى أحقابها الأولى حتى نهاية الخمسينيات، نجد السينما فى الأغلب تراهن دائما على أن المرأة كائن أنصف من الرجل جسمانيا، ثم أنها ضعيفة أيضا أمام رغباتها، قد تقدم على الخيانة الزوجية، وقد تكون البائدة بها لأنها «كائن غريزى ضعيف، يستجيب للمغازلات ونظرات الاعجاب وكلمات الحب من الطرف الآخر (أفلام يوسف وهبى القائلة على فكرة علاقة المرأة بالشرف والشكوك التى تحيط بها والتأكيد على فكرة العفة والطهارة وعدم المساس بشهامة البكرة وتشبيهه بعود الكبريت الذى يطفى إلى الأبد إذا أشعله أحد ما بطريق الخطأ أو الخطيئة).

أيضا كرست السينما المصرية فى هذه المرحلة صورة المرأة المزيانية التى تركز حياتها لإسعاد زوجها، والتى تصبح مكافئها هى لسانة الحلو وإشباعه لرغباتها، مع التأكيد على فكرة أهمية الإشباع الحسى فى استمرار هذه العلاقة، فى عشرات الأفلام، وهناك أيضا المرأة الجسد التى اضطررتها «ظروفها الصعبة» للتسوط الاجتماعى، والعمل فى أماكن الترفيه وبالتالي تحديد هويتها فى عيون الآخرين ممن يرددون على هذه الأماكن، وحيث ينظرون إليها كجسد مشتهى.

ولعل هذا الاحتكاك بين المرأة والفنانه وبين رواد الكباريه كان سببا فى تقديم عشرات الأفلام والقصص السينمائية، سواء فى صدر الفيلم أى محوره أو على هامشه وحيث أدرك صناع السينما المصرية مبكرا جاذبية هذه الفكرة السينمائية عندما تقدم على الشاشة وحيث تتيح للمخرج ومن قبله المؤلف التحرر من قيود ومحظورات عديدة فى تعاملها مع النص ومع الحركة ومع الجسد أيضا، فما هو منوع اظهاره عندما تكون البطلة فداء من عائلة محافظة أو زوجة فاضلة، مسموح به عندما تكون فداء كباريه، حتى لو كانت (بنت ناس) على حد تعبير فنان حمامة بطلة الفيلم الشهير للمخرج حسن الإمام (أنا بنت ناس)، فلم تهتم السينما غالبا بمشاعر هذه المرأة وأفكارها وطموحها فى القوة والعودة للحياة الطبيعية كما لم تهتم بكونيتها المسئلة وبناء عالم تساهم فى صنعه بقدر ما اهتمت بوصف لحظات السقوط ومجارية طبيعة المهنة الجديدة فى الملبس والسلوك (حركة) (الملابس المفتوحة والعارية وشرب الخمر ومجارية الزئان فى بناءاتهم تحت تأثير السكر مفردات ضمن تركيبة الشخصية الممانية المماثلة تعتمد أساسا على لغة الجسد فى تحرره من الملبس المعتاد والسلوك المقبول والأفعال المقتدة) ..

### الجسد

بلغ إيمان بعض السينمائيين فى السينما المصرية بالقواعد السابقة حدا جعل لأفلامهم قوة دفع مسبقا للمشاهد لرؤيتها لقدرتهم على تقديم

عندما نتأمل تاريخ السينما المصرية.. نستطيع القول بأنها خرجت من رحم السينما الأمريكية بعملية ولادة تمت سرعا وآلام ما تزال صغرة السن ولكنها عملية استطاعت أن تضع لنفسها قواعد ونظم سار عليها الأبناء، ومنها مثلا منطق إرضاء غرائز الجمهور فى التمتع بمشاهدة أبطال يتعمقون إلى تكوينات وملاعب جمالية معينة تصجد نمطا أو انماطا - الجنس البشرى ويعتبره هو المثل الأعلى للجمال والكمال والجاذبية، ففى ذلك العهد المبكر لنشأة السينما الأمريكية صارت النجمات الشقراوات البيضاوات، ذوات العيون الزرقاء أو الخضراء واللامع الانجلوسكسونية والقوام الفارع نموذج الجمال المعتمد والمشتهى من قبل صناع السينما، وبالتالي لجمهورها أيضا، وامتد هذا الاعجاب من مكان إلى آخر ومن سينما إلى أخرى حتى تجاوز حدود أمريكا وفرضت هوليوود مقاييسها على السينمات الوليدة الصاعدة فى الأماكن الأخرى من العالم، فأصبحت مفاتيح التناول واحدة عند التعامل مع قضايا العلاقة بين الرجل والمرأة، من الإعجاب للحب والجنس وحيث كان المنطق الفلسفى واحدا، وعبادة هوليوود «النسائية» - إذا جاز هذا التعبير انطلقت السينما المصرية تقدم المرأة ككائن للحب والجنس، يسمى لارضاء الرجل (السيد) .

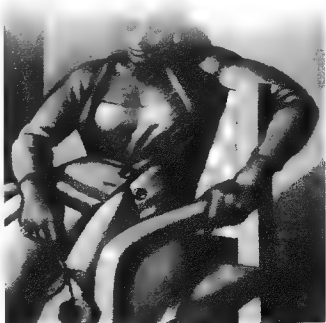
سؤل - الأفلام سعى لتكريس هذه المفاهيم فى بداية السينما المصرية، وخاصة عندما بدأت هذه السينما تنضج وتجد نجوم الفناء الكبار مثل محمد عبد الوهاب أول نجم «سوبر ستار» فى هذه السينما، فقد كانت أغلب البطلات أمامه، والكوميديات حوله، من النوعية سالفة الذكر، ولقد كرس الفيلم الغنائى والاستعراضى أيضا، الذى يعتبر من أهم النوعيات السينمائية فى أفلام مرحلة ما قبل ثورة يوليو ١٩٥٢، كرس فكرة «تخصص» المرأة كراقصة ومطياتية للرجل النجم، تجلى أو ترفض



ولعل حسن الإمام يستحق قصلاً وهذه عندما نكتب عن علاقة السينما بالجسد، وعن استخدام ثقافة الأجساد، في لغة السينما، ففي قاموس مسيرته السينمائية أسماء أفلام شديدة التعبير عن هذا الموقف مثل (ملائكة في جهنم) و(أنا بنت مين) و(حب في الظلام) و(اعترافات زوجة) و(قرب العناري) و(زوجة من الشارع) و(مال ونساء) و(صائدة الرجال) و(الخطايا) و(هي والرجال) و(هو والنساء) و(لست مسهونة) و(شفقة مفروشة) ..

المرأة الجسد... إلى الرجل المهان  
من ناحية أخرى استطاع مخرجون آخرون تقديم دلالات أخرى للجسد على الشاشة بعيداً عن سقوط صاحبه أو ضعفها الأنثوي وإنما على العكس وهو ما نراه في فيلم (باب الحديد) حيث وظف مخرجه يوسف شاهين «الجسد» بشكل رائع لإظهار مدى عجز شخصية أخرى رجالية هي شخصية فتارى باع الجرائد في السكة الحديد أمام بنت بلد تبغ الكازوزة، فائرة ومخيرة وواقعة من نفسها وهي (هومة) التي تحولت إلى كابوس يلقى (فتارى) ويشوره في منامه وصحبه، لا

موجودة في أفلام صلاح أبو سيف وعز الدين ذو الفقار وحسن الإمام، فإن هناك فروقاً كبيرة في استخدامها وتأخيرها وتركيبها على نحو يجعل مذاقها مختلفاً لدى الجمهور، فهي عند صلاح أبو سيف مثلاً في (شباب امرأة) و(الوحن) تستخدم لتقديم صورة للواقع والإشارة إلى التركيبة التي تضع أبطاله، خصوصاً البطلات في ذلك الموقف الذي تبلمه في الفيلم، بينما تعبر المواقف الساخنة عند عز الدين ذو الفقار (امرأة في الطريق - رد قلبي) عن مواقف أصحابها من الحياة ومن أنفسهم وقناعاتهم النامة بما يفعلون، أما حسن الإمام فهو الأكثر قناعة بأن السقوط والخطأ غريزة بشرية مسيطرة ولعل المخرج الأكثر تعبيراً عن هذا من خلال مجموعة أفلام تجسد سقوط المرأة، وتتوقف كثيراً عند مرحلة السقوط وما تملحه من إثارة للمشاهد (ظلموني الناس/ حكم القسوى/ أسرار الناس/ كاس العذاب/ في شرع مين... إلخ) بالإضافة إلى أنه المخرج الذي قدم للسينما المصرية أهم «جسد» نسائي على شاشتها، للفنانة هند رستم، في فيلم يجبر عن وجهة نظره بوصف هو (الجسد) الذي عرض عام ١٩٥٥ عقب فيلمه السابق (بنات الليل) وكانت هند رستم أيضاً إحدى بطلاته لكن الدور الرئيسي للفنانة مديحة يسرى، والأحداث تتوقف في الكباريه وعالمه الصاخب والملهي بكل فنون الرقص، شرقى وغربى والمambo والبلوج، ومن الجدير بالذكر هنا أنه إذا كانت بطلات حسن الإمام قبل فيلم (الجسد) يذهبن إلى الكباريه مكرهات مرغمات، فإن بطلة الفيلم تذهب إليه وهي تدرج قيمة ما تملك من فتنة في جسدها، وتقرر استغلالها وتحقيق طموحاتها وفق بناء يؤكد على سحر الجسد الأنثوي وقدرته على تليين أعين الإراذات! ولقد كتب حسن الإمام القصة كما كتب قصة (بنات الليل) وكتب السيناريو والحوار للفيلمين السيد بدير شاركة محمد عثمان في سيناريو (الجسد)



يستطيع أن يطولها ولا يقدر على الانصراف عنها، ولم يقع شاهين مثل غيره في فخ ادانتها.

أما نيازى مصطفى فهو يقدم برائتي عبد الحميد كرمز للجسد في فيلم (سر طائفة الاخفاء) لدرجة استئثاره طلل صغير هو شقيق بطل الفيلم عبد المنعم إبراهيم في مقابل نموذج أنثوى آخر امرأة نقية تنخل وجهه ملائكي قامت بدورها الفنانة زهرة العلا.

أما عز الدين ذو الفقار فيطرح صورة «المرأة الجسد» بكل ما تحويه الكلمة في ذلك الدور المهم الذي قامت به هدى سلطان أمام ممثلين يقوم كل منهما بدور له بعدان رمزي عن الرجولة وواقعي وهما رشدي أباطة في دور «الرجل الجسد» أو «الرجل الفحل» وشكري سرحان في دور «الرجل السهان» أو «الرجل فاقد الرجولة»، ولذي يعبر عنه الفيلم في معنى مزدوج، فهو ضعيف التكوين الجسماني وهو ضعيف الإرادة أيضا ولهذا نطلعه الزوجة وتلتفت إلى أخيه غير الشقيق (صابر) بتكويهه الجسماني القوي وعرضاته الفاتنة وقدرته على رفض دعوتها إليه، ويلعب ذو الفقار بأبطاله الثلاثة وفق سيناريو عبد الحى أنيب في ملعب شبه حال هو بلدة صغيرة في مكان بعيد أشبه بكان مهجور يدفع المرأة إلى تأمل نفسه ويجعل للرغبة صوتا عاليا ولأشباعها ضرورة أقرب إلى الهوس وهو ما تبرع في التعبير عنه هدى سلطان بمحاولات مستمرة لاستخدام لغة الجسد في التعامل مع من تريد، وفي رصد وتقريب من لا تريد.

ولا يجارى فيلم (امرأة في الطريق) هذا إلا فيلم صلاح أبو سيف (شباب امرأة) الذي يقدم نموذجا لبطلة أخرى هي شبعات (تصية كاريوكا) تستخدم لغة الجسد في توطيد علاقتها بالحياة وفي الحصول على ما تريد، وفي لفظ ما لا تريد، في النهاية يصير مآل المرتائين إلى السقوط والهجر في موقف إدانة واضحة للمرأة عندما تتعامل من خلال لغة الجسد وهي في مركز القوة وبعيدا عن أمنهان دور فتاة الليل، وهو ما يرحى برفض صناع السينما المصرية في أغلبهم لهذه اللغة عندما تصدر من المرأة، ورغبتها، وأيضا رفضهم لها عندما تصدر من المرأة برغم رغبتها وإرادتها؟؟

لكن هذا يتغير في مراحل أخرى وحيث تقرب السينما أكثر من التحقق في حياة أبطالها وتأمل دور الضغوط الاجتماعية في دفعهم للسقوط أو دخولهم ضمن دائرة فساد أكبر من قدرتهم على المقاومة من هذا المفهوم مثلا تتلطف بطلات وأبطال سينما التسعينات والسينيمات في التعامل بلغة الجسد في أفلام مثل (ثرثرة فوق النيل) و(دعاء الكروان) و(الحرام) و(الخطيب الرفيع) والأفلام الثلاثة المسابقة لبركيات بينما (الثرثرة) لصحن كمال الذي جسد بوضوح الانفتاح على عالم الجسد بعد الانفتاح على الفساد الأخلاقي والسياسي ومثله أيضا فيلم (الحب تحت المطر) نفس المخرج...

### الجنس في الثمانينيات

في الثمانينيات تبدأ حقبة جديدة مختلفة في التعامل بين السينما ولغة الجسد، بدأها رأيت التيهي فيفيلم (عيون لا تنام) الذي يضع «الجسد» داخل تركيبة معقدة يتدخل فيها الصراع على المال والسلطة بين الأشخاص، واستبداد القوى بالمحيطين به، وصعد الميهي موقفه من هذه

العلاقة من خلال منظومة فكرية تضع الجنس ولفته ضمن بناء أكبر وأشمل من الاحتفاء به وحده، فهو جزء من كل، والتركيز عليه يفسد الأنصاف الأهم والأكثر في الحياة نرى ذلك من خلال أفلام (للحب قصة قصيرة) «الافكاروت» (والسادة الرجال)، ثم صعد عاطفي الطبيب ويزع نجمه ليقدم صورا أخرى للغة الجسد ضمن لغة الحياة بكل شمولها ومعومها وهو ما نلحظه منذ سائق الأتوبيس (١٩٨٣) إلى (اللعيب فوق هضبة الهرم) إلى (ملف في الأداب) وحتى (ليلة ساخنة) عام ١٩٩٥، اللب لا يفصل عن الجنس عند الطبيب، ويحاط بكل قسنية واحترام في إطار ارتباط روجي وعاطفي يسبح على الجنس هالة لا تسقط عنه إلى مستنقع الرغبة الفجة المجردة من أى عاطفة، حتى لو كانت البطلة فتاة ليل مثل بطلة (ليلة ساخنة) فهي في البداية إنسانة لها كرامة ومشاعر وطروف خاصة ولديها مقدرة على إثبات إنسانيتها عند اللزوم، وفي الثمانينات أيضا قدم خبري بشارة صورة أخرى للغة الجسد من خلال ثنائية الطهر والسقوط لدى بطلات فيلم (العروسة رقم ٧٠) واللواتي يتوالين على البطل في نفس الزمن، كذلك يطرح (يوم مريم حلو) صورة لغة جديدة للجدس مغموسة بمرارة الرأق ونفمة اليأس الشديدة من الأزمة الاقتصادية الطاحنة التي اطاحت بأمال أجيال من البنات في الزواج فأصبح أى عريس هو فرصة برغم كل عيوبه، وهو ما تطله بنات عاشنة السيدس المكحفة التي تزوج ابنبتها لصدايحي عائد من الخليج فيصعب بغل السفن سكن معهم وافقدا القيم الذنوب الذي يفتنر الأيلة الثانية ويدفع بالابن الصبى إلى الهروب.

لغة الجسد اختلفت كثيرا في حقيقتي الثمانينات والتسعينات عن الخمسينات، ويكفي أن نقارن أعمال مخرج واحد هو سعيد مرزوق الذي كان فيلمه الأول (زوجتي والكلب) في نهاية التسعينات تعبيرا عن الرومانسية في علاقتها بالجدس من خلال قصة مشاعر هائمة يعيها شاب لزوجة رجل آخر هو رئيسه عندما يرسل لها بشيء في المنزل، وفي منتصف التسعينات يقدم نفس المخرج فيلمه الشهير (المدنوني) الذي يطرح بجرأة قضية «استخدام الجسد» في لغة الفساد السياسي على نطاق واسع ويربط ما بين الفسادين السياسيين والأخلاقي، وفي منتصف التسعينات يعود سعيد مرزوق لتقديم صورة أخرى، أكثر رعبا، حينما يرغب زوج امرأة في غواية ابنتها المراهقة فما كان منها إلا أن قتلته وقطعته قطعا في فيلم (المرأة والساطور) الذي يعبر عن صورة أخرى للجسد عندما يتحول من أداة غواية إلى أداة انتقام وحرب ويحيت يصبح الانتقام منه في حد ذاته، أحد الأفكار الجديدة للبشر بعد سنوات طويلة من تقدم البشرية نحو الارتقاء!

وتلك مقلقة تحتاج إلى تفقيد ويحث فما زال الجسد أحد أهم العناصر المؤثرة في الصورة السينمائية ومهاذا أحد التلفزيون والديجيتال، أو فزون الوسائط الجديدة هذه الآداة نفسها، الجسد، لتقديم تنوعات وزخم من الأعمال الفنية والرافضة والفديو كليات التي اعتبرت نفسها وقعت على «كلز» وأغرقنا حتى حتى النخاع... ولا ندرى من تلوم؟؟

هل هي السينما التي اكتشفت صورة الجسد، وصمحر على الشاشه، أم تجارها الذين اكتشفوا جانبية هذا العصر عند الجمهور فلعبوا به وعليه أم الإنسان نفسه الذي يفقد الحكمة والذوان بين الروح والجسد، فيفرق في الانجذاب نحو الثاني وكأنه ليس ذلك الكائن الأرقى في سلم الخليقة..



## الروح والجسد

د. محمد عبد العظيم سعود

والروح العين، وسائر ما وعد به الناس، وقولهم: إن كل ذلك أمثلة صريت لعموم الخلق، لنفهم ثواب وعقاب روحانيين، هما أعلى رتبة من الجسمانيين».

ويرد للفرزالي على قول الفلاسفة بأن بدن الميت يستحيل تراباً أو تأكله النديدان والطيور، ويستحيل ماء وخبزاً وهواء، ويمتزج بهواء العالم وبخاره ومائه امتزاجات، يبعد انزاعه واستخلاصه ثانية منه، ويناقش مسألة بحث الجسم الأقطع أو مجدوع الأنف أو الأذن، وناقص الأعضاء، كما هو، ويراه مستقيحاً في أهل الجنة.

ويرد على قولهم بأن جمع جميع أجزائه التي كانت في كل مراحل عمره محال من ناحيتين.

أولاهما: أن الإنسان إذا تغذى بلحم إنسان، وقد يكفر هذا في أيام اللقطة، فيقتصر حشرهما جميعاً، لأن مادة واحدة كانت بدنًا للمأكول، وصارت بالغذاء بدنًا للآكل، ولا يمكن رد نفيين إلى بدن واحد.

وثانيتهما: أنه يجب أن يعاد جزء واحد، وكذا، وقلها، ويدا، ورجلا، ذلك أنه - كما يقول - ثبت بالصناعة الطبية أن الأجزاء يتغذى بعضها بفضلة غذاء البعض. وعليه فأجزاء معينة كانت مادة مجتمعة أعضاء، فإلى أي عضو تماد؟

بل أكثر من هذا: إنك إذ تتأمل ظاهر القديرة المعمورة، تعلم أن تراهيا جثث الموتى (صاح خفف الوطء، ما أظن أديم الأرض إلا من هذه الأجساد، وحبيب الله تراك يا أبأ الملاء)، وقد زرع فيها وخرس، وصارت حبا وفاكهة، وتبارلتها الدواب فصارت لحما وتناولها فصارت أبداناً لنا، فما من مادة يشار إليها إلا وكانت أبداناً لأناس كثيرين، فاستحالت تراباً، ثم نباتاً، ثم لحماً، ثم بدناً؟

ويرى برتراند راسل أن المادة شيء مختلف عن مجموع خواصها، وهو بهذا يخالف الفلسفة الوضعية المنطقية، التي تقول بتقيض هذا تماماً. ففي الوضعية المنطقية عبارة مثل: «لون العوز أصفر، يكون فيها تكرار معيب، ذلك أنها تكافئ: «لون الشيء الذي لونه أصفر، وملمسه كذا، وملمعه كذا، ورائحته كذا، أصفر!»،

ونفيلج عبداً أن المادة شيء مختلف عن مجموع خصائصها بوضوح في «مذهب المغالاة». فعد تحويل الخبز والخمر إلى جسد السيد المسيح ودمه، تبقى خصائص الخمر والخبز كما هي، ولكن المحصلة للمادية تصبح جسد المسيح. وتجد أن للفلاسفة المجددين من ديكرات إلى ليبنتس

- واستثناء سبيوزا - قد تهبوا المشقات للبرهنة على أن مذاهبهم تتسق مع تحويل الخبز والخمر إلى جسد المسيح ودمه. ببس أن السلطات اللاهوتية قد ترددت طويلاً في قبول هذه التفسيرات، ثم انتهت إلى أن الإيمان يتوافر فقط في المذهب المدرسي.

بل إنه لا يمكن الجزم أبداً بأن الشيء أو الشخص الذي

يقول برتراند راسل في كتابه «الدين والعلم، بأن علم النفس من حيث الاشتقاق معناه «نظرية الروح»، لكن الصعوبة التي يقابلها العلم تنشأ عن الحقيقة التي مفادها - على ما يبدو - عدم وجود كينونة أسمها الروح أو النفس! ويردف بأننا لا نجد عالماً من علماء النفس لا يقول بأن الروح موضوع دراسته، لكننا إن سألتناه عن «الروح»، فلن يجد إجابة سهلة عن السؤال! وفي الحق فإن علم النفس - كما يدرك - ما برح أقل تقدماً من سائر العلوم المهمة - أو أغلبها - للفترة الصغرى الرياضية فيه، كما أنه يتسم بقلّة المعرفة التجريبية الدقيقة.

وكان لثوردد «الروح» في الفكر الإغريقي أصل ديني، لكن هذا الأصل الديني لم يكن بالضرورة مسيحياً، وظهر هذا في تعاليم أتباع فيثاغورس للمؤمنين بتناسخ الأرواح، ونطعموا إلى الخلاص النهائي من عبودية المادة، التي نجاهدها الروح ما دامت حبيسة الجسد. ولقد تأثر أفلاطون بأتباع فيثاغورس، وأثر أفلاطون بدوره في آباء الكنيسة، وأصبح انفصال الروح عن الجسد جزءاً رئيساً في العقيدة المسيحية. وكانت الأفلاطونية، أهم عنصر وثني في الفلسفة المسيحية على الرغم من تأثير أرسطو طائيس والرواقفيين.

ومن بعد، في القرن الحادي عشر استحال مذهب الفلاسفة المسيحيين من الأفلاطونية إلى الأرسطاطاليسية، وبعد الفيلسوف الديني توماس الأكويني (١٢٢٥ - ١٢٧٤) أفضحت اللاهوتيين المدرسيين، وأحسن نموذج للارثوذكسية الفلسفية في الكنيسة الكاثوليكية الرومانية. وكان ينبغي على المدرسين العلمانيين في المؤسسات التعليمية التابعة للكنائس، وهم يعرضون لتشرح فلسفات ديكرات وكانط ولوك أن يوضحوا أن أعظم نظام فلسفي هو الذي قدمه الأب توماس الأكويني. ولم تكن الكنيسة تسمح بأي تطاول على أي قول له، وأقصى ما كان يمكن أن تسمح به أن يقال عنه إنه كان يهز عندما كان يناقش قضية بحث ميت من أكلة لحوم البشر، وأبواه كذلك من أكلة لحوم البشر، أفضس للبشر الذين أكلوهم حق في كل جسده، فكيف يبعث بالجسد؟! وتحمترنا هنا المسألة المعشرون من تهافت الفلاسفة، للإمام أبي

حامد البزالي (٤٥٠ - ٥٢٥ هـ) «وهي في إبطال إنكارهم لبثت الأجساد، ورد الأرواح إلى الأبدان، ووجود آثار الجسمانية، ووجود الجنة



نراه في لحظة ما هو نفسه الذي نراه بعد وقت آخر. وهذا يتكرر بقول هيرقليطس (٥٤٠ - ٤٧٥ ق.م): «أنت لا تنزل النهر الواحد مرتين، فإن مياهاً جديدة تجري من حوله أبداً».

ولقد خطا أتباع لوك خطوة لم يجرؤ هو ذاته أن يتخطاها، فقد أنكروا أية فائدة للمادة، ولقد كان ديكرات وسبيوزا وليبيتس، ودرجة أقل لوك، يرون أن المادة شيء له خصائص، لكنه متميز عن هذه الخصائص أما هيوم فقد رفض هذا تماماً.

ويهدى أن مبدأ «جوهر الشيء» واختلافه عن خصائصه ضروري لمسألة البعث، ذلك أن الجسد بعد الموت نظراً عليه تغيرات لا ريب، فإن كان له جوهر، يحتفظ به، كان البعث شيئاً ذا معنى، أما إن كان الجسد مجرد تجميع لهذه الخصائص، فلن يكون هناك معنى للقول بأن «الجسد» المأثور، بعد البعث هو الشيء نفسه الذي كان يوماً ما جسداً أرضياً.

لقد أفكر هيوم «الذات»، لكن إذا انقضى وجود الذات، فما الغالب إذن؟ وماذا عن حرية الإرادة؟ وماذا عن معاقبة الخطاة في الجحيم؟ لقد كانت أسئلة صعبة، ولم يكن لدى هيوم الرغبة في الإجابة عنها! وقد تصدى كائناً للإجابة عما آثاره هيوم من مشكلات، لكن إجاباته كان يكتنفها الغموض إلى درجة بعيدة، وكان كائناً يرى أن «العقل الفاعل»، عاجز عن إثبات وجود الله، لكن «العقل العملي» قادر على ذلك. وكان يرى أن الذات تتمتع بحرية الإرادة، وأنها يمكن أن تختار بين التفصيل والذنب. وأن هذا الظلم الظاهري الذي قد صادفه الأخيار على الأرض سيحسم تعويضه في الحياة الآخرة. وهذا في الحقيقة هو حل التكاليف لمشكلة الشر عند كثير من الفلاسفة.

وبالكشف قوانين الميكانيكا في غضون القرن السابع عشر بدأ أن القوانين التي تشهد التجربة والملاحظة على صحتها هي تلك القوانين التي تعدد تماماً كل حركات المادة. واستنتج ديكرات أن جميع الحيوانات تتحرك تحركاً آلياً. لكن تعدد علم الفيزياء أظهر استحالة ذلك، وجاء أتباع ديكرات ليحاولوا وضع تصور متعادل، فلا العقل له تأثير في المادة، ولا المادة تؤثر في العقل. وقدما نظرية المتسلطتين المتوازيتين: الذهنية والفيزيقية، وكل متسلطة تحكمها القوانين الخاصة بها، فإذا قلت لإنسان: كيف حالك؟ فإن قراره بهذا القول ينتمي إلى المتسلطة الذهنية، ولكن حركات الشفتين واللسان والحدجرة التي تبدو ناجمة عن هذه المتسلطة لها أسباب ميكانيكية محضنة. لقد شبهوا العقل والجسد بساعتين منضبتين تماماً، تتقآن في الوقت نفسه دون أن يكون لأي منهما تأثير. ثم جاءت الحركة الرومانسية التي تبنّت فكرة سيطرة العقول والمعادلات الرياضية على الأفعال الإنسانية، وأعلنت من شأن العاطفة. وكان هناك من علماء وظائف الأعضاء من كره المذهب المادي، ولاذ بفكرة «القوة الحيوية». وقال بعضهم إن العلم أن يفهم أبداً الجسم البشري، وقال آخرون بأن العلم يستطيع أن يفهم الجسم البشري إن استعان بفكر مبادئ الفيزياء والكيمياء!! وفي الحقيقة فإن احتمال أن تستطيع لغة الفيزياء والكيمياء شرح خصائص المادة الحية يبدو كبيراً جداً، وعلى وجه الخصوص بعد التقدم في علم الأجنة، وعلم الكيمياء الحيوية. وبالطبع فإن نظرية التطور تؤكد أن المبادئ التي تطبق على جسم الحيوان ستكون هي نفسها التي تطبق على الإنسان. ويبدو أن الكثير من إراداتنا له أسباب، بيد أن الفلاسفة المتدينين رأوا

أنه بالإمكان مقاومة أعنى الرغبات بالإرادة، وذهبوا إلى أن الإنسان لديه ملكات أخرى مثلى العقل أو المستبصر، وهو الذي يعطيه الحرية الحقيقية. وهكذا أصبحت الحرية الحقيقية صلواً لطاعة قانون الأخلاق. لكن أنصار هيجل الذي قدس الدولة، وارتفع بها إلى أعلى طبين، ووجد بها «تحقيق الفكرة في التاريخ»، وأنها الغاية التي يسعى من أجلها بكافة الأهداف، فحق الدولة يستغنى حق الفرد تماماً. أما جوهرها فيستحق الاحترام لشيء إلهي، إنها القوة المطلقة على الأرض، وهي الحق الأعلى والأسمي، هؤلاء الأنصار هيجل - كما هو متوقع إلى أبعد كبرياء، ذلك أنهم اعتبروا أن القانون الأخلاقي هو قانون الدولة، وأن الحرية الحقيقية تتمثل في طاعة الشرطة، وهو مذهب رحبت به الحكومات أشد ترحيباً! لكن الاستمساك بفكرة أن الإرادة قد لا يكون لها سبب كان عسيراً، بل إنه حتى في أشد الأحوال اتساعاً بالفضيلة قد يكون هناك دافع مثل إرضاء الله أو إرضاء الجيران، أو حتى إرضاء النفس. وقد تعود هذه الأسباب إلى الغد الصماء أو إلى التربية المبكرة أو إلى التجارب التي طرأها الإنسان.

والإيمان بطول الروح جزء رئيسي من العقيدتين الإسلاميتين واليهودية. وكذلك كان الفريسيون اليهود على عهد السيد المسيح، أما الصدوقيون من اليهود فقد أنكروا الخلود. ووفقاً لمعتقدات الكنيسة الكاثوليكية فيبدي للمره أن يقضي فطرة في المظهر، حتى يظهر من خطيائه، ثم يستمتع بلعيم الجنة، أو أن يكون من أهل الجحيم، وهذا يبقى أبداً.

وفي زماننا هذا نرى أن المسيحيين الليبراليين لا يميلون إلى الاعتقاد بأبدية الجحيم. وقد اعتنق هذا الرأي بعض رجال الدين المنتمين إلى الكنيسة الانجليكانية منذ أن قرر مجلس الباطل الملكي عام ١٨٦٤ أن مثل هذا الاعتقاد لا يعد انتهاكاً للقانون. ويرفع راسل أن المحااجة من خلود الروح محااجة علمية تماماً في مقصدها على أقل تقدير، لكن هناك صعوبات لا يمكن التغاضي أو غض الطرف عنها، وحتى وقت قريب كان المعتقد في علم الفيزياء أن المادة خالدة لا تنفد، لكن الفيزياء الحديثة لم تعد تنقض هذا القول.

ويعتقد راسل بأنه إذا كان هناك بعث، فهو بالجسد والروح معاً، ولا يمكن أن يكون بعث بالروح فحسب. وهو يبرهن على ذلك بأن اعتقاد بقاء الشخصية - أو الهوية - بعد الموت - بغير الجسد - معناه استمرار في الذكريات أو في العادات في الآف.

ولكن علم وظائف الأعضاء (الفسيولوجي) ويقول بأن المادة أو الذكري ترجعان إلى الآثار المتروكة على الجسد على وجه العموم، وعلى الشخ على وجه الخصوص. ولكن هذه الآثار تمحي بفعل الموت والنفاء. وهو يرى أنه من العسير أن يتصور كيف تنتقل هذه الآثار إلى جسد سيملكه في الآخرة، ويؤكد الأمر عسراً لو قد صار المرء روحاً بلا جسد. وعلى أية حال، فهو يشك في أن النظرة الحديثة للمادة يمكن أن تقبل فكرة روح بلا جسد. مهما يكن من شيء، ومع تقدم علوم الحياة ووظائف الأعضاء، فهل حسمت مسألة الروح في مطلع القرن الحادي والعشرين؟!

لا، إننا لا نحصى أن أجداً من المحدثين قد زاد زيادة حقيقية على ما جاء به الأقدمون في تفسير الروح: وسوى في ذلك أن تفهم الروح على

فلجاب الله تعالى بأنه موجود متغير لهذه الأشياء، بل هو جوهر بسيط مجرد لا يحدث إلا بمحدث قوله: كن فيكون، فهو موجود يحدث من أمر الله وتكوينه وتأثيره في إفاضة الحياة للجسد، ولا يلزم من عدم العلم بحقيقته المخصوصة نفية مطلقاً وهو المقصود من قوله: وما أوتيتم من العلم إلا قليلاً.

وثانيتها: السؤال عن قدمها وحداثتها، فإن لفظ الأمر قد جاء بمعنى الفعل كقوله تعالى: وما أمر فرعون برشيد، فقوله من أمر ربي معناه: من فعل ربي، فهذا الجواب يدل على أنهم سألوه عن قدمه وحداثته، فقال: بل هو حادث. وإنما حصل بفعل الله وتكوينه، ثم احتج على حدوثه بقوله: وما أوتيتم من العلم إلا قليلاً، يعني أن الأرواح في مبدأ القطرة خالية من العلوم كلها. ثم تحصل فيها المعارف والعلوم، فهي لا تزال متغيرة من حال إلى حال، والتغير من أمارات الحدوث، لا، لم تحسم مسألة الروح بعد نحو من أربعة عشر قرناً من الزمان، منذ السؤال عليها، ولا يسعد إلا أن نردد قوله تعالى: «ويسألونك عن الروح، قل الروح من أمر ربي، وما أوتيتم من العلم إلا قليلاً». صدق الله العظيم.



أنها جوهر مجرد تقوم به حياة الأجسام، أو فهمناها كما يفهمها الماديون على أنها ظاهرة الحياة في تركيبة من تركيب المادة.

أما الفلاسفة القائلون بأن الروح «جوهر بسيط، فيستنبطون أن الروح لا تفنى بالضرورة، من أن الجواهر البسيطة لا تفنى ولا تتحلل، والاتصال يأتي من جهة التركيب، وما ليس بقابل للفناء، غير قابل للإيجاد بعد عدم، وليس له ابتداء ولا انتهاء.

ويقسم بعض المتدينين البرهاني على قدم الروح بأنها من روح الله «الذي أحسن كل شيء خلقه»، وبدأ خلق الإنسان من طين، ثم جعل نسله من سلالة من ماء مهين، ثم سواه، ونفخ فيه من روحه، فالروح من روح الله، وهو أزلي أبدي بلا ابتداء ولا انتهاء.

والماديون الذين يقولون بنشأة الحياة من المادة، ويعتبرون الروح قوة من قوى المادة، ويقولون كذلك بالفارق البعيد بين الذرة المادية والذاتية الحية، لكنهم يقولون إن الذرة المادية قد تتدرج بالتطور والتركيب المتلاحق إلى اكتشاف خصائص الحياة. ويمثلون لذلك بالعناصر التي تتרכب فيظهر فيها بعد التركيب خصائص لم تكن موجودة لعنصر من عناصرها على انفراد.

ولا يذكرهم سبباً مادياً يوجب أن تتفرد بعض الذرات بهذا التطور دون بعضها ولا يذكرهم تعليل لتفسير الخصائص التي تتوزع بين ألوف الخلايا التي تتولد منها الأنواع الحية، وفي كل خلية منها قدرة على التجدد والتعويض، ونقل طبائع النوع وحفظه. إن الفاسلات التي تنشأ للجنس البشري كله تبلغ أن تجمع في حجم لا يزيد على السلمندرات المتكعبة التي تعد على أصابع اليد الواحدة!!

ولم يستطعوا قط لتعليل الفارق بين الخلية الحية، والخلية الميتة، بطة من الحل المادية نفسها!

ويشير الأستاذ العقاد في كتابه «الفلسفة القرآنية»، إلى أن القرآن لم يستكنر على الفكر الإنساني أن يخوض في المسألة الإلهية، وأن يصل إلى الإيمان بالله عن طريق البحث والتفكير والتأمل والاستدلال، فما هي آيات الخلق وعجائب الطبيعة، لكن العقل لا يهتدي إلى حقيقة الروح من هذه الطريق أو من غير هذه الطريق، ولا يذهب في المسألة مذهباً أبعد ولا أعظم من الإحالة إلى مصدر الموجودات جميعاً. إرادة الله أو أمر الله.

وقد أجمل الإمام الرازي أسباب الإعصاف في مسألة الروح فقال: «إنهم سألوها عن الروح، وأنه صلوات الله عليه وسلامه أجاب عنه على أحسن الوجوه. وبيانه أن المذكور في الآية أنهم سألوه عن الروح، والسؤال يقع على وجوه: أحدها أن يقال ما ماهيتها؟ هل هو متحيز أو حال في المتحيز أو موجود غير متحيز ولا حال فيه؟

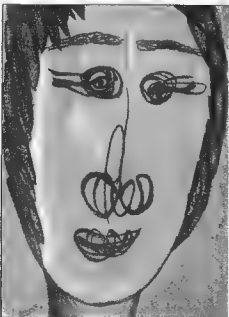
وثانيتها: أن يقال أهو قديم أو حادث؟

وثالثها: أن يقال هل هو يبقى بعد فناء الأجسام أو يبقى؟

ورابعها: أن يقال ما حقيقة سعادة الأرواح وشقاوتها؟

وبالجملة فالمباحث المتعلقة بالروح كثيرة، ولقيست في الآية دلالة على أنهم عن أي هذه المسائل سألوها. إلا أنه تعالى ذكر في الجواب: قل الروح من أمر ربي، وهذا الجواب لا يلق إلا بمسألتي: إحداهما السؤال عن ماهيتها أو عبارة عن أجسام موجودة في داخل البدن متولدة عن امتزاج الطبايع والأخلاق؟ أو عبارة عن نفس هذا المزاج والتركيب أو عن عرض آخر قائم بهذه الأجسام أو عن موجود يفاير هذه الأشياء؟

# تجارت و صنعت



**فرسان التشكيل وجارة الدولة**

**وجوه شادية القشيري  
المتعددة**

**في قاعات المعارض**

**محمود شعري بين الفن  
والرياضة**

**بقايا من السحر الجميل**

**انهاضة اطفال الاقلام الملونة**



## فرسان التشكيل وجائزة الدولة

محمد حمزة

تقوم وزارة الثقافة كل عام بعقد اجتماع موسع من كبار المثقفين والفنانين المصريين.. في المجلس الأعلى للثقافة، للتصويت على جوائز الدولة ولإصدار هذا العام فنانان من رموز الحركة الفنية التشكيلية الأحياء بالجائزة التقديرية وهما المثال أحمد عبد الوهاب.. والمصور مصطفى عبد المعطي..



### الإنشاع في حب مصر

استغرق المثال أحمد عبد الوهاب (٧٠ عاماً) في دراسة الفن والآثار الفرعونية العديدة في مدينة الأقصر وما حولها.. أيام بعثته الناحلية (١٩٥٧ - ١٩٥٨) بعد تخرجه مباشرة في كلية الفنون الجميلة - بالقاهرة.. وأثناء بحثه العميق.. وخاصة في النحت المصري القديم.. وجد المثال المصري قد للزم في نحته للآلهة والملوك المطماء بالتقاليد التشابهة لفن التصوير المصري.. التي تظلم في أوضاع قليلة محدودة.. جالسين أو واقفين.. في أكثر الأحيان.. مع استقرار الرأس دائماً.. في وضع رأسي فوق الكتفين.. والعيون ناظرة إلى الأمام في اتجاه مستقيم.. مع اتصال الرأس والأطراف بالجسد في مسطحات تصنع معه زوايا قائمة.. فإذا امتد أحد الذراعين إلى الأمام.. أو إذا اتجه إلى جانب.. فإن ذلك يكون دائماً في اتجاه مستقيم غير منحرف على الإطلاق.. أي على زاوية قائمة.

وهكذا يقابل الصليب الخطي في صور الأشخاص صليباً سطحياً في التماثيل.. يحكم أجزاء التمثال.. وحرركاته.. يتألف من سطحين متعامدين على خلاف التماثيل اليونانية

والرومانية القديمة.. ذات الحركة الحرة.

ولم يكن المثال المصري يتفقد للنسب الصحيحة بين الأشخاص إذا ملهم معاً في مجموعة واحدة.. فقد كان حريصاً على أن يكون تماثيل الرجل أكبر حجماً.. وخاصة إذا جلس.. معبراً بذلك عن مكانته في الأسرة.. وعلى أنه الشخص الرئيسي في المجموعة..

كما دأب في نحته لتماثيل الرجال الواقفة على تقديم الساق اليسرى خطوة واحدة للأمام.. معنياً بذلك نشاط الرجل وحياته العملية.. وقد كان يمكنه التعبير عن ذلك بتقديم أي من الساقين.. غير أنه لما كان من عادته ابتداء نحت تماثيل الأشخاص من يمينه.. فقد أدى به ذلك إلى جعل الساق اليمنى هي الساق التي يعتمد عليها التمثال.. وتقديم الساق اليسرى خطوة إلى الأمام.. وقد صار هذا تقليداً ثابتاً في نحت التماثيل الواقفة.. وقد انحلت هذه القاعدة في تماثيل وأحد فقط.. موجود في المتحف المصري.. حيث تقدم فيه الساق اليمنى.

أما تماثيل النساء الواقفة.. فقد كان المثالون يتحللونها عادة بقدمين مضمومتين جنباً إلى جنب.. دلالة على استقرار حياتهن ودعتهن.. بيد أنه



فى بعض الحالات تتقدم القدم اليسرى قليلاً أو كثيراً.. وما من ريب فى أن ذلك قد تأثر بوضع القدمين فى تماثيل الرجال.. وخاصة فى مجموعات التماثيل التى يقف فيها الزوجان ليكون بينهما انسجام واتساق.

كان هذا الدرس الأول الذى استوعبه الفنان أحمد عبد الوهاب جيداً عن الفن المصرى القديم.. بعد دراسته الأكاديمية فى الفنون الجميلة.. ورويته المستمرة للتماثيل الإغريقية واليونانية البدئية.. المستمدة من مخف اللوفر.. والمنقشة فى أرجاء الكلية.. منذ أيام أساتذة الفن الأجانب القادمين من فرنسا وإيطاليا لتعليم فى التصوير والنحت.. منذ تشييد مدرسة الفنون الجميلة عام ١٩٠٨.

بالإضافة إلى ما شاهده من أساتذته المصريين فى نهجهم الحديث واتجاهاتهم المختلفة.. مع أنه التقى أثر محمود مختار.. وجمال السجيني فى استلهم الفن المصرى داخل إبداعاتهم المعاصرة.

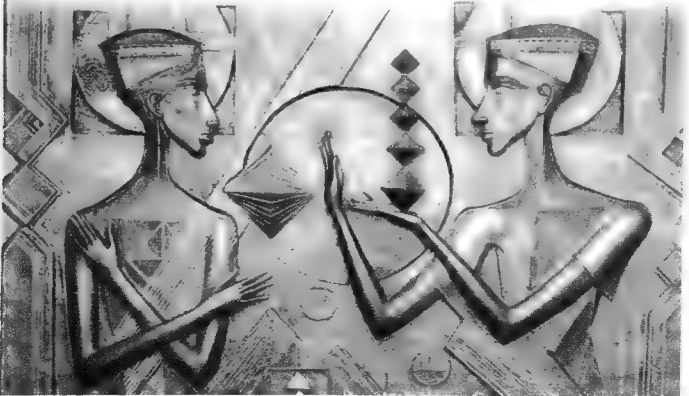
ولد أحمد عبد الوهاب فى ٢٧ يونيو عام ١٩٣٢ بمدينة طنطا.. وسط دلتا نهر النيل.. ودرس الفن فى كلية الفنون الجميلة - بالقاهرة.. وبعد انتهاء المنحة الدراسية الداخلية برسم الأقصر.. عين بالشركة العامة لمنتجات الخزف والصيني عام ١٩٥٩.. وسافر فى رحلة دراسية لتشيكوسلوفاكيا.. لدراسة فن الحرف.. ثم ذهب إلى إيطاليا فى رحلة دراسية لدراسة فن النحت وفن الميدالية.. فى أكاديمية الفنون الجميلة بروما.. حيث نصحه أساتذة النحت الإيطاليون بالعودة إلى بلده مصر التى انتبىق منها فى النحت وانتشر فى أنحاء العالم بعد ذلك.. ولكنه تأثر على الدراسة ليحصل على دبلوم فن الميدالية ودبلوم فن النحت..

ويعود للقاهرة ليرشحه المذلل جمال السجيني للتدريس فى كلية الفنون الجميلة بالاسكندرية فى سنى نشأتها.. وفى الاسكندرية تفجرت موهبته من خلال تحريره وأبحاثه.. والقة فى إنتاجه المسفوحى من دراسته الأولى بين آثار أجداده القدماء.

وسار على نهج لا يحيد عنه.. حتى الآن.. مما جعله يحصل على جائزة صالون القاهرة ١٩٥٧.. والجائزة الشعبية القومية للفنون التشكيلية عام ١٩٦٦ بتشيكوسلوفاكيا.. والجائزة الثانية للنحت لبينالى الاسكندرية لدول البحر المتوسط ثلاث دورات ١٩٦٠، ١٩٦٢، ١٩٦٦.. ولكنه فى عام ١٩٨٧ فاز بالجائزة لنفس البينالى فى الاسكندرية.

كما كرم الفنان عبد الوهاب.. ومنح تمثال أوسكار الفن التشكيلى عام ١٩٩٦ فى الملحق القومى للفنون التشكيلية.. بالمجلس الأعلى للثقافة.. بالإضافة إلى تكريمه بالمعرض القومى السادس والعشرين عن مثاله، نوشكا.. نتيجة تمكن الفنان من خلق أسلوب مميز لفنه.. معبراً عن الأيقاع الزمنى والتناقص الشكلى.. والتوازن الحركى.. والتوافق الخطى بأسلوب شديد التميز.. وامتلاكه لغة تشكيلية خاصة انفرد بها وحده.

وفى نظرتنا الشاملة لأعماله النحتية.. نلاحظ الحركة الهادئة.. والاستقرار الشكلى فى طبيعة تماثيله.. وأوضاعها الشريفة المعزلة للإبداع.. والنظور فى حب مصر.



## الانتران السحري



قال الفنان مصطفى عبد المعطي الفائز بجائزة الدولة التقديرية هذا العام في كتالوج معرضه الأخير المقام في قاعة الزمالك منذ فترة قصيرة: «أظن دائماً في حالة قلق.. وتوتر.. وشوق.. إلى اللون والرسم والمسطح.. وفي أثناء العملية الإبداعية.. وإذا ما جلست أمام المسطح.. انقطعت كل صلتى وجدانياتى وعقلي بما هو خارج هذا المسطح.. وتبدأ العلاقة الجدلية بيننا من تلك اللحظة الآتية.. ويبدأ توتر.. وقلق حالة الميلاد الجديد.. وترتفع شحنة الميلاد.. التي تفصلني تماماً عن الكون.. ويصبح الوجود كله مكثفاً بيني وبين المسطح.. الدد.. وتستمر المواجهة.. ساعة.. يوماً.. يومين وكل همى

البحث عن نقطة الضعف في المسطح.. هذا الدد العليل القوي.. حتى يتسنى لي منها.. من أين أبداً.. ومن أين أقتحم؟ إنه من أصعب الأمور التي تواجهني مع كل مسطح جديد..

فإذا ما وضعت لوبا أو شكلاً أو مساحة على السطح، أكون قد انتصرت على نقطة ضعفي.. وتجاوزت حاجز خوف المواجهة.. فالمسطح الأبيض الخالي.. له دائماً السيطرة والسيادة.. إلى أن أمسكه القدرة على الإقحام وأضع عليه شيئاً من عندي.. والذي يحدث بعد ذلك هو أن يستدعي لونا كان.. أو شكلاً.. بقية عناصر الصورة.. وذلك لأنني لا أدخل إلى العمل الفني بفكرة مسبقة.. أو استكن معد.. بل الحالة المواجهة هي التي تتبدى منها العمل الفني..

ففي النظرة الموضوعية والسيكلوجية لتلك الكلمات الخارجة من قلب الفنان مباشرة.. نراه يواجه ألوحة البهائم المنبسطة بشيء من التحدي.. بين النفس البشرية والأشياء الوسيطة المادية.. برؤية باطنية.. تكون بدورها منبهة من الألوان البهيجة على البالييت.. أو من بياض التوال الخام الذي يدعوه إلى الإنتاج.. بحيث تكون المواجهة هي الألوان.. والتوال.. والمواد الأخرى المساعدة.. أي الميديا Media.. والتي تعتبر جزءاً ثانوياً في هذه المواجهة.

أما النقطة الأساسية في هذه المواجهة لإبداع عمل تجريدي خالص.. هي درجة الاستغراق.. ودرجة الشدة.. مع وجود الانترام الكامل.. لدرجة على ما اعتقد أن الفنان مصطفى عبد المعطي.. في لحظات المواجهة.. يعانتي تغيرات عصبانية بالغة الوضوح.. وإن هذه التغيرات كما يقول العالم النفس الأمريكي رولو ماي Rollo May.. تشمل خفقات القلب السريع.. وضغط الدم المرتفع.. والشدة المتزايدة.. وانقباض الرئتين مع تضيق في الجفون.. حتى يستطيع الفنان رؤية المشهد الذي يبده بمزيد من الوضوح.. مع نسيان الأشياء من حوله.. وكذلك مرور الوقت.. والمعاناة مع نقص في الشهية.. أن اللغزتين اللتين يذهمون في فعل إيداعي يغفون الاهتمام بالأكل في تلك اللحظات وقد يواصلون الإنتاج دون ملاحظة مواعيد تناولهم الوجبات.. فالفنان في لحظة الإبداع لا يعانى



الرضا.. أو الإشباع.. بل يشعر بالفرح.. وليس السعادة أو اللذة.. فالفرح يصاحب الوعي المرتفع لفناننا.. وأيضاً المزاج الذي يصاحب تجربة إخراج إمكاناته إلى حيز الواقع الفعلي.. وفي ضوء علم النفس الحديث.. فإن تهاوره حاجز خوف المواجهة وانتصاره على نقطة ضعفه.. تأتي نتيجة استخدامه العقل في حضور الماطفة.. فالإنسان يرى ببصر أكثر حدة.. ودقة.. حين تشترك الماطفة مع العقل.. وإن استدعائه اللون أو الشكل أو المساحة لا يأتي من فراغ.. بل من المخزون البصري الموجود داخل عقله الباطن.. ومن تهايره المستمرة عبر عمره الفني الطويل.. وهنا يؤدي عقله عمله على أحسن وجه.. وفي حالة الوجد.

وتحدث المواجهة دائماً بالتقاء طرفين.. الطرف الذاتي وهو الفنان الواعي.. في الفصل الإبداعي نفسه.. أما الطرف الموضوعي في هذه العلاقة الجدلية هو الوجود الذي يواجهه الفنان.

والوجود بمعنى آخر هو نموذج العلاقات ذات المعنى التي يوجد فيها الفنان.. وفي المخطط الذي يشارك فيه.. وأيضاً في تبادل دائم ومستمر للعلاقات مع الفنان في كل لحظة.. فتمتة عملية جدلية مستمرة تجري بين الوجود والذات.. وبين الذات والوجود وكل منهما يتضمن الآخر.. ولهذا لا يمكن أن يحدد موضوع الإبداع بوصفه ظاهرة ثابتة.. كما لا يستطيع المرء.. أن يدرسها أبداً في حدود ما يجري داخل الشخص.. ومن ثم فإن الوجود بوصفه فظاً يمثل جزءاً لا يتفصل عن إبداع الفنان.

وفي تناولنا للفنان مصطفى عبد المعطي يتبادر إلى ذهن مباشرة ارتباطه الوثيق بباثنيين من رفاق دريه.. سعيد العدوي.. ومحمود عبد الله حيث توافق هذا الثالوث منذ المرحلة الإعدادية في كلية الفنون الجميلة بالأسكندرية.. في ميولهم وأفكارهم.. وتكوينات أفكارهم.. فلو كانوا فيما بينهم جماعة التجريبيين.. بعد تخرجهم عام ١٩٦٢ في أول دفعة متخرفة في الكلية الحديثة وقتها.



ورموزه .. التي اخذها في جعبته .. ولم يترك منها شيئاً في مصر .. ليعود إليها لتذكرك دائماً بأصوله .. حيث صاغها بمهارة في لوحاته التي شاهدناها عام ١٩٩٣ بالمركز الثقافي الإيطالي في القاهرة ..

بيد أن الإنسان أين المكان والزمان .. لذا كان فن عبد المعطي ملياً بكل ما في بلد مصر .. من سماء صافية .. وصحراء شاسعة .. وبحار ممتدة .. وخطوط الأفق الصريحة .. ومساحات الألوان البسيطة الناعمة النقية والبهجة .. فمساحاته الخضراء الزيلونية تدير عن أرض مصر الشجرة في الوادي .. والمساحات البنية الداكنة هي أصل الطبيعة المصرية قبل الانبات .. والبحار الزرقاء الممتدة مع خط الأفق الحاد القاطع مع جوهر المشهد الذي يصممه الفنان ..

فهر لم يرسم عالماً بعيداً .. إن غوامضه تتعلق بالآن .. المجهول .. القابع .. غريب الملمس .. في جيب المعلوم المألوف .. أو اللامرئي عند منعطف الزمان والمكان ..

وفي معرضه المقام منذ فترة وجيزة .. شاهدنا نفس مفرداته ورموزه .. المتفرقة في أغلب لوحاته .. حيث اهتم اهتماماً شديداً باتزانها السعري التجليبي .. وبشكل خاص على قمة الشكل الهرمي وبألوان أكثر جاذبية وحرارة .. وهنا جاءت الاهتزازات من جراء الاتزان .. غير المستقر .. ومحاولة الفنان المستمرة في إيجاد اللون والكتلة والمساحة الموحية بالآنوار في أحد أطرافها وليس في منتصفها .. وهنا نجح الفنان في جذب أنظار المشاهدين .. وتجاوزهم مع صوره .. التي تحدث فيها نقاط الاتزان التخيلية .. وذلك يشعر المرء بالآنهار .. دون معرفة السبب الحقيقي .. لكنه الانهيار نفسه الذي يشعر به المرء أمام بانوراما المستقبل في المدن الحديثة حيث تتبادل المحاور هياكل التكنولوجيا المعاصرة مع آثار الماضي الذي لا يزال حياً ..

وقد صرح الفنان عبد المعطي بعد فوزه بجائزة الدولة التقديرية بأهدائها إلى منلحي مثلث جماعة التجريبيين الفنانين الراحلين .. سعيد الحدوي .. ومحمود عبد الله .. تحييراً عن الرقاء والاخلاص لهما ..

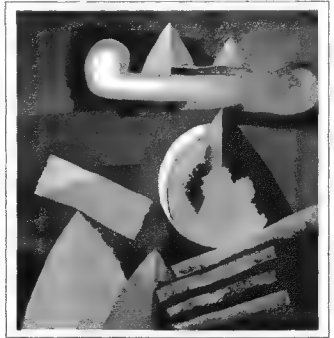


وقد تبلورت أفكارهم من أجل السعي إلى اكتشاف ملامح فن مصري خالص الهوية .. وابلوغ غايتهم هذه حدوداً محاورهم الرئيسية في محاور أساسية .. وهي عدم الانتماء إلى مدرسة معينة .. أو أسلوب بذاته .. مع تركيهم أنفسهم على سجيته يرسمون ما يصادفهم بقلقلهم .. وبالتعبير اللابيض التابع من وجدانهم .. وساروا في هذا الطريق غير المهد ويتحدون من أجل التجريب المستمر في الشكل والخط واللون والمساحة .. وهذا تزي الجماعة قد ترددت على الفن الأكاديمي السردى .. وقلقوا كثيراً من أهمية محاكاة مادة المرسوم .. وركزوا اهتمامهم في التصميم الشكلي وبالأحرى أن كل اهتمامهم قد انصب على إظهار الأشياء التي كانوا يبدعونها شخصياً .. لا على ما مثله ..

وبعد تلك الفترة التجريبية نرى الفنان عبد المعطي حوالي عام ١٩٦٧ يبلور عناصره ووحدهاته الهندسية وينجح نحو التجريدية ففي لوحته «تخطيط هندسي رأسي» ونشاط ديناميكي، قد أخذ سمة المعادلات البصرية .. في أسس التصميم .. وتجاوب في الاتزان .. والوحدة .. والابحار .. التي لا تحلو من عناصر متعددة .. ومخبرات تشكيلية في اللون من حيث درجته .. وتقنيته .. وطرق تطبيقه على السطح في الشكل وفي اتجاه الخطوط .. والتفاصيل الحديثة .. وفي بروز بعض المساحات .. وفي توزيع الظلال والشفافية .. في التعبير الاصطلاحي عن العمق .. والمصنوعات المتراكمة للعناصر والمساحات ..

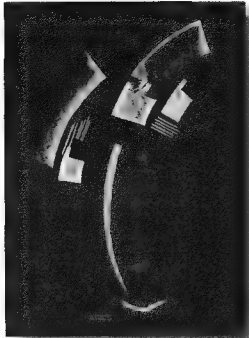
وهكذا سار الفنان مصطفى عبد المعطي بأسلوبه هنا حتى اختزله لعناصر واضحة ساطعة من المربعات والمثلثات .. والدوائر .. والخطوط التجريدية الهندسية .. والتي شاهدنا بعضها عام ١٩٧٠ تحت اسم «فضائيات (الصمت) اللامتتهي، تماس، وأبعاد، وذلك في بينالي الإسكندرية الثامن ..

وبعد رئاسته للأكاديمية المصرية في روما عام ١٩٨٨ فتحت مساحاته وانفجر تفكيره .. وزاد إدراكه وتلونت ألوانه بين الحرارة وقساحات المجهول .. لتفسير مرحلة جديدة في تطور فنه .. وتمسكه أكثر بمفرداته



## وجوه شادية القشيري المتعددة

د. محمد الباصر



الناقد يرى الأشياء بعين تحليلية يقودها العقل والحس..  
يفوص إلى أعماق العمل الفني ويقتد إلى روحه، يخترق ما بين  
السطور وما وراء الأشكال والألوان والمساحات ليصل إلى جوهره  
معتمداً على ثقافته ودراسته وتعمقه في الإبداع كمنهج وتاريخ  
وما يحمل من مذاهب شتى، يكثف الوجه الخفي للفتان المبدع  
في مسيرته منذ نشأته وصولاً إلى هذا العمل الإبداعي، إنه  
القاضي الذي يدرس كل جوانب هذا الإبداع وسبب نجاحه ذلك  
المبدع، ليكشف على المقومات والأسباب ويوصل إلى النتائج التي  
تقودنا إلى تفسير العمل وقيمه الجمالية والفنية..

هذا الناقد حينما يبدع ويقدم أعمالاً فنية.. كيف يكون الموقف؟!  
إنه يرى ويعيش الحالة الإبداعية بمنظور مختلف وروية خاصة ذات  
مدرجات يختلط فيها «القياس» بالعقل، فهو ناقد يحمل مفردات العقل  
والعلم والثقافة والمعرفة، ومبدع يعيش «الحالة» الوجدانية العاطفية،  
لذلك فهو يقع تحت تأثير ومؤثرات متضادة يمكن أن يكون لها دور  
سلبى على عملية الإبداع، فكثيراً ما نصوّق «الحالة» النقدية «الحالة»  
الإبداعية!

كان لابد من هذه المقدمة الطويلة قبل أن ننفذ داخل أعمال الناقد  
الفنانة شادية القشيري التي خرجت من بوتقة النقد إلى بوتقة الإبداع  
لتقيم أول معارضها بقاعة «أكسيرا» على نيل إزمالك، ونحن - كنفاد  
- نهتم لمن يستطيع من أقراننا الإفلات من «قيد» النقد إلى «حرية»  
الإبداع!

نطالعنا الفنانة بمجموعة أعمالها التي عكفت على إبداعها عاماً  
كاملاً حمل من المعاناة الكثير، فالناقد لا يرضى بسهولة عن عمل  
إبداعي يقدمه فهو يعلم تماماً أن هذا العمل سيوضع تحت  
«الميكروسكوب»، فالمعنى المتبع لأسلوبه النقدي متعلم لأسلوبه  
الإبداعي.

استطاعت شادية القشيري أن تتحرك على مسطحات أعمالها  
بورعي وتمكن من الحالة الإبداعية بكل حواسها واختارت خامه  
الباستيل الطباشيري واللزيتي كما اختارت الوجه البشري محوراً  
لإبداعها، الوجه بكل ما يحمل من تعبيرات وخطوط وملامح بدلت  
بدراستها تشريحاً وفنياً لكل ملمح على حدة ومن خلال الشكل الواقعي



لوجوه اتخذت قرارها بالتححرر من أشكالها التقليدية لتحيلها إلى وجوه خاصة تحمل بصمة الفنانة وذلك بتحريك الخطوط بحرية لا تفقد مقومات الوجه لتبدأ الرحلة بمجموعتها الأولى والتي انطلقت فيها بكسر التماثل وفتفتت عناصر الوجه وإدماجه في الخلفية من خلال ترديد أحد عناصره سابقاً فيها أو في أجزاء منها، هذه المجموعة ذات شحنة تعبيرية عالية في تكوينات انصابت فيها الخطوط والألوان متحررة تعمل إيقاعاً متناعماً نابضاً بالحركة.

وجوه شادية القشيري لا يحدها إطار أو خط خارجي، لكنها رؤية تخطيطية تنطلق سابعة دون قيود داخل مسطح العمل وخارجه، تاركة مساحة من التأمل لخيال المتلقي عبر تلك الخطوط الموحية المتنوعة في اللون والشكل والحجم وكذلك الاتجاه في تشكيلات تلقائية تتوح بين المسكون والحركة تحمل بين طياتها بعداً نفسياً درامياً.

أعمال الفنانة حالة من تداعيات الصمت، شخصيات لا تحمل هوية معينة ولا جنساً معيناً، تترج بين أوضاع وزوايا الوجه المتنوعة، تحيل عناصر الوجه إلى وحدات نسجت من الخطوط المتداخلة المستقلة وكأنه عنصر خاص لكنه لا يخرج عن أصله في تكوين الشكل العام للوجه.

تححرر أكثر يظهر في بداية العمل بأصابع الباستيل في المجموعة الثانية للفنانة شادية القشيري والتي تحمل ترددات واهتزازات مغلقة بالهمس اللوني وتستخدم الألوان الذهبية والفضية والنحاسية للباستيل والذي تمكنت من التعبيرية رغم أنها المرة الأولى التي تستخدمه في أعمالها وتعتمد على خطوطه في مساحات الشكل - الوجه.. الذي تحول في هذه المجموعة وكأنه جسد متكامل، فناع إفریقی اعتمدت في بنائه على الملابس المتنوعة التي تترك الأعمال فتارة تستخدم الملابس السجية من الخيوط المجدولة تتعانق وتتعاود وتتشابك وتتوازى على خلفية من اللون الأسود والتي تتلألأ عليها هذه الملابس، وتارة أخرى تستخدم إيهامات الخطوط التي تتحول إلى إيهامات وإيهامات من الذهول والإيهام والهلع والدورة والانفعال من خلال الخطوط «القوسية» المتكررة في خلفيات داكنة بين الأزرق والبني والبنفسجي.

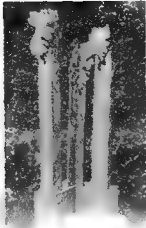
تنطلق شادية القشيري نحو الأختزال والتحرر في مجموعتها الثالثة والتي اعتمدت في معظم أعمالها إلى الأبيض والأسود باستخدام الباستيل الزيتي وقد بدأتها بمجموعة حملت تنوعات على الخط بيتت فيها الوجوه وكأنها قد ابرهت وانهكت وأخذت في التقهقر خارج مسرح اللوحة وجوه يغلفها مناخ الدراما وسكنها التجريد والحركة في تحريك أوضاعها بالملامس المتنوعة والتحديد بالخط الأبيض وكذلك الأسود والوصول بالشكل إلى الفتفتت الكامل دون تحديد لخط الوجه الخارجي.

.. ويزداد تحدر الفنانة لتصل بعناصر الوجه سابعة داخل مسطح الأعمال باحثة عن إطارها المفقود لتصبغ علينا مهمة اكتشاف الوجه الذي لا يزال هو البطل!

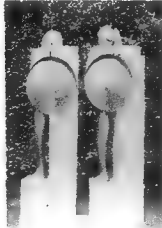


## فى قاعات المعارض

هند سمير



المنحوت/صالح احمد



المنحوت/صالح احمد

### متحف الفن والحديقة

استقبل جمهور التشكيل المصرى عرضاً متحلياً جديداً بحديقة مركز الجزيرة للفنون حيث تكتمل الدائرة «متحف الفن والحديقة».. بما يضمه من أعمال النحت والتشكيلات المجسمة لفنانين مصريين وعالميين - ومسرح مكشوف بحديقة المركز، مضافاً إلى متحف الخزف الإسلامى وقاعات العروض المتغيرة وقاعات الفيديو والمحاضرات وهو الأمر الذى يؤكد على أهمية تكامل الفنون ووحدها ويوصل لتعميق الحوار بين الفن والطبيعة كما فى حديقة مركز الجزيرة للفنون حيث يتحقق إحلال التفاعل بين الفراغ والكتابة والطبيعة فى سيمفونية فراغية، تتمتع إلهانها وإيقاعاتها المنظمة، وحركاتها المتناجية. كما تضم الحديقة أيضاً مسرحاً مكشوفاً يقدم الفنون السمعية والبصرية ذات المستوى الرفيع مما يحقق المتعة النفسية والمعرفية لرواد المكان. يضم العرض المتحفى الدائم أعمالاً لعدة فنانين هم جمال السجيني (١٩١٧ - ١٩٧٧) - محمد طه حسين - عمر النجدي - صالح رضا - أحمد عبد الوهاب - محيى الدين حسين - عونى هيكل - مصطفى الرزاز - مصود شكرى - أحمد السطوحى - السيد عبده سليم - طارق الكومى - عبده رمزى - بروس بيسزلى - سياستيان - وسوف تتضمن أعمال أخرى جديدة لاستكمال العرض.



المنحوت/عبد الوهاب



المنحوت/سياستيان



المنحوت/عبد الوهاب

## متحف الفنون الجميلة بالسكندرية

يقدم المتحف عرضاً ضخماً للفنان محمد حجي بعنوان «شعب تحت الحصار» - ١٠٠ رسم عن انتفاضة الأقصى. حيث يستعرض الفنان أشكال العنف وصور الظلم ضد الشعب الفلسطيني ويقدم صوراً حماسية أخرى مؤكدة لفكرة الانتصار القريب وقهر العدوان، كل ذلك من خلال دراما نوتية موحية ومفردات تشكيلية خاصة تعبر عن الجو القائم الذي تدور فيه الأحداث، يستمر العرض حتى الثاني من أغسطس الجاري.



### قاعة دروب

الفنان حسين بيكار هو ضيف الشرف للمعرض الجماعي المقام حالياً بقاعة دروب والذي يستمر حتى نهاية أغسطس ضمن عرض لأعمال الخزف للفنان حسن عباس والتحت للفنان إسحاق دانيال.



### قاعة الرمالك

تستضيف قاعة الرمالك أعمال الفنان حسين الجبالي بخامة الباستيل الرقيقة ضمن مشهد تشكيلي رائع يشارك فيه الفنانون عبد الرحمن النشار ومصطفى عبد المعطي وزينب السجيني يمتد العرض حتى أول سبتمبر المقبل.



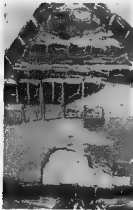
### مجمع الفنون

قدم الفنان الشاب وائل كمال درويش إبداعاته التصويرية بخامة الباستيل والزيت في معرضه الذي أقيم بقاعة أخاتون (٣) بالجمع، حيث عرض أفكاره بأسلوب أقرب للتجريد في إطار من التنوع اللوني المتداخل.



### مركز النقد والإبداع

استضاف مركز النقد والإبداع معرض الفنانة عايدة عبد العزيز حيث عرضت أحدث إبداعاتها، جداريات، ففقدت تشكيلات متناغمة من أعمال الموزايك والبلاطات الخزفية الملونة في إطار هندسية محكمة التصميم.



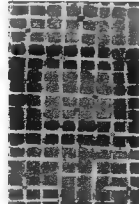
### اتيليه القاهرة

في معرضه الذي أقيم بأتيليه القاهرة قدم الفنان أحمد عبد الحميد أعمالاً مستوحاة من جنوب الوادي بمفرداته الخاصة مثل المعابد و مناظر النهر الخالدة وغيرها من رموز الصعيد ذات المسحة الصوفية



### قاعة هريم فرسيس

استضافت أعمال الفنانة نورا برباي في التصوير الزيتي حيث اعتمدت تشكيلاتها على تأكيد الفكرة المطروحة بالتباين اللوني في كثير من الأعمال ودعم اللوحة بشيء من السيمترية لتأصيل الفكرة ذاتها.



## مختبره شكراني بين الفن والرياضة

زينب منهلي



ومراكز عليا وممارس العملية الإبداعية وإثبات عملية معوقة بصورة كبيرة جدا ولكن تختلف من شخص لآخر وقد يستطيع بعض المسؤولين من التناحية الإدارية أن يوفقوا بنسب ولكن أعقد أن الجانب الإداري أو الوظيفي هو الغالب الأكثر على الوقت والغالب الأخرى للفكر وهذا يؤثر بالتالي في الإبداع الفني.

### الرياضة والتشكيل

— بصفتك مسؤولاً ورئيس اتحاد رفع الأثقال في مصر فما هي العلاقة بين هذه الألعاب والفن التشكيلي...؟

— لعبت الألعاب مثل الفن عاملاً وممارست اللعبة في مراحل الأولى في القرية مثل الفن ولكن التفتت ممارساتي للعبة حتى وصلت إلى أن تكون عضواً في الفريق القومي للتأشيلين بالنادي الأهلي ولولا أحداث ٦٧ والكلفة وإيقاف اللعبة وكانت فرصة حتى استطعت التركيز على دراساتي وبخاصة في مرحلة البكالوريوس وتدرجت حتى وصلت لرئيس رفع الأثقال والعلاقة صحيحة بين الرياضة والفن في شتى مجالاته الرياضية أو الفنية بمعنى أن الدورة الأولمبية عندما تقام ٥٠٪ أو ٦٠٪ أو ٧٠٪ قد يكون كثير من المبدعين في عالم الموسيقى والغناء والرسم والجرافيك والنحت والمصور والسينمائي كل هذه الفنون تعمل في الدورات الأولمبية بكافة من بداية تصميم الشعار حتى الميداليات حتى التذكارات، اللوحات الفنية أعمال كثيرة تحتاج الرياضة إلى مبدعين في شتى فروع الإبداع والفن يحتاج إلى مصادر الهمة الكبيرة والمتعددة والرياضة لها هي المادة الخصبة لنا في العمل لأنها تعطينا إحساساً عالياً وحركة عالية جدا والرياضي مثل أي فنان يحتاج إلى مصادر الطبيعة فمصادره الحركة الرياضية والألعاب الرياضية أيا كانت أولمبية وغيرها.

في ٤٤ لعبة متنوعة سواء سباحة كرة قدم — ألعاب قوى وخلافه فهي تلهم فكر الفنان ويسلمهم منها موصوعات متميزة حتى وصلت إلى أن هناك بيئات في برشلونة يقام كل سنتين عن الفن والرياضة وهو من أهم اللجان العالمية المرتبطة بجانب ذلك أقامت اللجنة الأولمبية الدولية بعدما كان مشاركات أثبتت في الدورات الأولمبية حتى عام ٤٨ وتم إلغاؤها حتى بعد ٤٨ وحتى الآن بدأت إقامة المسابقات على المستوى الأولمبي وبدأت أولمبيات سيدني ٢٠٠٠ وبأذن الله أولمبيات ٢٠٠٤ مسابقات للسور التشكيلية في النحت والرسم والحفر وشاركت مصر في هذه المسابقة الدولية في سيدني في بعض الأعمال من مجموعة نحاتين فنانين مصريين ومصريين وفاروا بالميدالية البرونزية على المستوى الأولمبي مثل ألعاب السكندري، وكبريا، ذلك نداء خطوة جيدة في تأكيد نجومية الفن المصري واعتقد أن علاقة الفن والرياضة لم تنته بل ستصاعد في الأيام المقبلة نتيجة الحاجة الضرورية للرياضة والفن والملاحة بيهيم.

— هل هناك فرق في عملك كفنان وعملك في رياضة رفع الأثقال وما هي إنجازات العمل في عهدك...؟

— عملي في الفن عمل ذاتي ولكن عملي في رفع الأثقال عمل جماعي وأنا أعمل مع زملائي في اتحاد رفع الأثقال لهدف تحقيق ميدالية أولمبية واعتقد أنه من خلال السنوات الحالية حققنا (١٢) ميدالية فضية وبرونزية في دورة ألعاب البحر المتوسط في تونس (٢٠٠١) وحصلنا على ٢٣ ميدالية ذهبية فضية في إفريقيا وفي بطولات العالم

عشق الليل والمشي فأصبح نحاتاً نال العديد من الجوائز العالمية في فنه.. وهو إلى جوار موهبته الفنية التي بدأت معه منذ الطفولة بطل رياضي أيضاً نال العديد من الجوائز وفاز في العديد من البطولات داخل مصر وخارجها هو الفنان محمود شكراني فارس الميدالية تصميماً وبطولة الذي يرى أن الفن والرياضة والهواة تجسيدا لمعنى التفاعل للخصب بين الإنسان والمجتمع والوجود وكان لنا معه هذا الحوار الذي يتناول فضائلها كثرته..

— ما بدايات الفن لديك؟

— بدايتي مع الفن منذ الطفولة في القرية الصغيرة وهي قرية ههرية رزينة، بمحافظة الشرقية مسقط رأس الزعيم أحمد عرابي وتفتحت عيني على شتال أحمد عرابي وكان يسدهويني منظر النيل في قريتنا فشككت من الطمي بعض الأشكال من فلاحات وحيوانات أو ألوان وأعمل منها نوعاً من الشجيلة فكانت الأسرة تسعد من هذا الأشكال وأخذت تسمى علي هذه الموهبة وعندما التحقت بالمدرسة ظهرت واضحة واكتشفها مدرس التربية الفنية وأخذ يسمي هذه الموهبة وهي من الأشياء الهامة جداً في التعليم هو اكتشاف الموهب من الصغر ولكن عمق التجردية الفنية وإساسيتها وبدايتها الأصلية كان منذ التحاقني بكلية الفنون التطبيقية ولمدة خمس سنوات دراسة فكانت هي المرجعية الأساسية وتنمية القدرة والموهبة والثقافة والبيئة الرئيسية التي انطلقت منها.

وكان إختياري قسم النحت أنه كانت توجد لدى علاقة حميمة وبخاصة منذ الطفولة عندما كنت أعب بالطين والصلصال كان لدي إحساس بنعته وقيمة جمالية أجد فيها سعادة لأدبي في ذات الوقت تسعد الأسرة والأخرين كما كانت فيها قيم جمالية وفنية وتدرجت في هذه العملية وكان أول معرض بمناسبة وفاة الزعيم جمال عبد الناصر سنة ١٩٧٠ في جميعه الفنون الجميلة ماراً بالسيرة الذاتية الكاملة بالمشاركات الفنية المحلية والدولية والعالمية حتى وصلت إلى عمادة الكلية مكثت بها سنتين وشهوراً وقدمت استقالتي عندما شعرت أن العملية الإدارية تضارب تماماً مع عمليات الإبداع وقيد على حركة الفكر والإبداع لدى الفنان.

— ماذا عن تجربتك من موقع المسؤولية عندما كنت عميداً لكلية الفنون التطبيقية...؟

— أثرت العمادة في عملي الفني وشغلتني كثيراً جداً وكنت أغوص في منطقة يستطيع أي شخص يقوم بها أفضل مني ولكن منعتي الخاصة هو العمل في الفن التشكيلي وبخاصة عندما بدأ أسمي يلعب وبدأ الطلب على أعماله ورغبة من آخرين في الاشتراك في المعارض أو بتكليف في بعض الأعمال فربما أنه لا بد أن أتوقف عن الوظيفة حتى أرى نفسي في صورة أفضل ومساحة أكبر واكتفيت بأن أكون أستاذ جامعي.

— كيف ترون بين الفنان والمسؤول...؟

— أعتقد أنها عملية صعبة مع الاحترام الكامل مع كل من أحسن مصلح

سوف نشارك ونفهم الحصول على ميداليات وأعتقد أن هناك نجاحاً مادام يوجد جهد وعمل جماعي وروح العمل فلا بد أن يكون هناك نجاح.

— هل نجاح الاتحاد في نجاح الفنان؟...

— مادام لا توجد مركزية في القرار بل يوجد حوار ديمقراطي بين الاتحاد وأعضائه وهي أسرة مركز الإدارة مرتبطة بهدف واحد وليست هناك خصوصية ذاتية أو مشاكل بجانب ذلك من إعداد برامج وتخطيط بأسلوب علمي مقنع، اختيار اللاعبين على مستوى المهوية العالية اعتقد أنه لا بد أن يكون فيه نجاح.

— ما علاقة الفنان بالإدارة في هذا المجال؟... أستفيد من الفن في العمل الإداري وأستفيد من الإدارة في الفن. واعتقد أن أي إنسان يعيش حياة أيًا كانت مختلفة أو متنوعة فهو كله يصب في البعض لأن كلها ثقافات وتخصص إلى الرغبة في تأكيد الذات أو الرغبة في النجاح والإصرار عليه من خلال المزيد من العمل.

ميدالية عبد الناصر

— نعلم جيداً أنك من المتميزين في مصر وحاصل على جوائز عديدة جداً في مجال تصميم وتنفيذ الميداليات لماذا هذا المجال بالذات؟...

— الميدالية لها هدف واحد وقد جاء تصميم الميدالية بالمصادفة ولم يخطر على بالي العمل في هذا المجال بالمرّة ولكن المصادفة لعبت دوراً مهماً ومما سببها أنه طلب مني أحد القادة عندما توفي الزعيم جمال عبد الناصر كلفني أن أصمم ميدالية للزعيم وكانت البداية الأولى لعملي في هذا المجال وكانت من الميداليات التي استمتعت بها وأعجبت جداً بها وبدأ تكرار عملي في الميدالية وبحب ورغبة وتأكيد نجاحات واستمر العمل بها حتى الآن.

— ما الفرق بين الميدالية وفن التمثال؟...

— فن الميدالية منتشر ويختلف عن فن التمثال

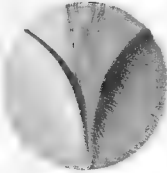
فالتمثال يمكن عمل قطعة إلى 4 قطع لكن فن الميدالية يعمل منه كمية إنتاجية تصل إلى مائة ميدالية أو أكثر من ذلك وتنتشر فهي تخضع للإنتاج الكمي واعتبره جزءاً كبيراً من الانتشار والمعرفة على المستوى الثقافي أو الرياضي أو الفني.

— ما أهمية النحت الجداري من وجهة نظر الفنان؟ وهل حقق الفنان ذاته في هذا المجال وما هي أشهر أعماله؟...

— هو جزء كبير جداً مرتبط بنفس روح وحس وتقنية فن الميدالية إلا أنه مختلف في صورة بسيطة وهو أن الميدالية تخضع للإنتاج الكمي والميكانيكية أما النحت الجداري «المسطح» فينشاء والنقطة الواحدة والنحت الجداري أو أي عمل شاربكت فيه حتى عام 1990 هو المعرض الأول لألفية القاهرة في ذكرى للزعيم جمال عبد الناصر والألفية كلها نحت جداري وبالنسبة لأعماله في النحت الجداري عملت نحتاً جدارياً في سطور الأنفاق في المحطة الرئيسية وهي محطة ميناك وجريدة الأهرام ووزارة الري ومناطق عديدة وأهمية النحت الجداري تعظم إلى نفس الأهمية لفن الميدالية والتمثال لا تتجزأ في أهمية العمل الفني والتقيمة لا بد أن تكون متكاملة في أي عمل فني أقوم به والحمد لله أتمنى أن أكون حققت جزءاً كبيراً سواء في فن الميدالية أو النحت الجداري أو التمثال الممسح وأتمنى تحقيق الأفضل عملت نحتاً بالقاعدة ارتفاع 11 متراً في مدخل أسيرط وهو من أجد الأعمال التي أعز بها بجانب الأعمال بالأحجام الكبيرة في أماكن مختلفة.

— ما دور الفنان التشكيلي في تصميم حيلة المواطن المصري؟...

— دور مهم ولكن ليس مهمة الفنان فقط لكن مهمة منظمات أو هيئات أو أجهزة تنفيذية لديها حس ووعي لاثراء الحركة الثقافية من خلال الأعمال الفنية للميادين وتزيين المدن والنحت البارز وخلافه وهذا يعتبر جزءاً مهماً للعمل



وتحتاج مصر إلى تماثيل المعادين ليست في القاهرة فقط ولكن في كل المحافظات.

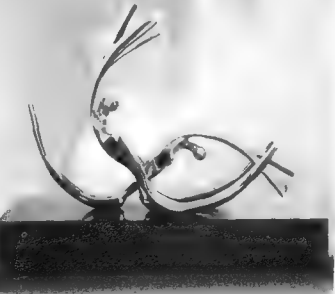
— ما رأيك في خرجي الفنون الآن وكيف ترى فرصهم في النجاح والحياة العملية؟

— أنا أعز بعض الخريجين ولكن أستطيع القول بأن فضاخ التخرج الآن — دفعات عددها كبير جدا لا يتناسب مع حجم الدراسة المطلوبة لأنني أعتقد أن الدراسة في الفن لا تزيد إلا بإعداد بسيطة حيث لا يستطيع طالب الفن أن يستوعب الروية والفنرة والتقنية إلا إذا كانت هناك أعداد بسيطة ولكن الأعداد طبعاً لمكتب التمتيق زادت ولم يتم الحصول على المعلومة أو الثقافة أو التجربة الفنية في الصورة التي كانت في أجيال سابقة لكن فرصة العمل لديهم في مجالات محددة تكون أكثر لأن العالم أخذ يطور التقنية والخامات الصناعية تطورت وأصبح هناك طلب على كليات الفنون في شتى أنواع العمل.

### ازدهار التشكيلي

— كم مسئول ما هي ملاحظتك على الحياة التشكيلية في مصر وهل استكملت كل أدوات نجاحها وانتشارها؟

— أعتقد أن الحياة التشكيلية مكتملة الجوانب جدا وتعتبر من أفضل الحركات التشكيلية العالمية وأخذت في الازدهار والنمو عاما بعد عام وأصبحت في الطريق إلى الوصول مثل عتيد من دول أوروبا صاحبة الثقافة المرمية وصاحبة التاريخ القوي بالنسبة للفن التشكيلي — حصلنا على جوائز عالمية مثل جائزة الأسد الذهبي في بينالي فينسيا وهي تضع مصر في التصنيف الأول على المستوى العالمي — مصر تقيم بيناليات وسيمبوزيوم النحت وسيمبوزيوم الخزف وعلى مستوى عال جدا والبيناليات التي تقيمها مصر تعتبر بعددها وتوعيتها والمشاركين فيها والمستوى الفني لها تقديرها في الحركة العالمية وأصبح لها تأثير قوي وهذا يضع مصر على الخريطة العالمية. هناك فنانين مبدعين في مصر حصلوا على العديد من الجوائز العالمية بصورة عالمية ودولية بصورة واسعة في شتى فروع الفن التشكيلي وأعتقد أن الفن التشكيلي في مصر الآن في حالة من الازدهار وسوف يزيد في الأعوام المقبلة بإذن الله. مع زيادة ارتباط حركة النقد بنفس سرعة وإيقاع وقوة حركة الإبداع لأن النقد يحتاج إلى تدعيم وإلى مساحة عريضة من الصحف والمجلات والإذاعة



والفيلزيون بجانب الإصدارات والمطبوعات وهذا يعتبر جزءاً مهماً جداً وتنتمي إلى ترم حركة للفن التشكيلي بجانب ازدهار الفن التشكيلي.

— بعيداً عن مسئوليات المنصب ورفع الأثقال والفن التشكيلي ما هي الجوانب الأخرى من حياة الفنان محمود شكري التي لا يعرفها عشاق فنه؟

— أميل في حياتي إلى جزء مهم جداً وهو الارتباط بالأصدقاء ومساحة الفراغ عتدي تمثل بالحوارات والجمعات مع الأصدقاء في حوارات وثقافات مختلفة وليس في مجال المهنة فقط ولكن تعدد المعرفة بالنسبة لي تعطيني متممة كبيرة جداً من خلال وقت الفراغ في حوارات ثقافية وإنسانية وعلمية أستفيد منها في كثير من العمل وجزء منه يعطيني قدراً كبيراً من التامل في الحياة الإنسانية.

— لكل فنان عمله الأقرب إلى قلبه والأقرب إلى نفسه ما هو أحب أعمالك إليك؟ وما هي الظروف التي تم فيها هذا العمل.. ولماذا هو قريب إلى قلبك؟

— أحب أعمالي هو المحارب وهذا العمل له قصة مرتبطة بتاريخى الخاص والسبب أنني التقيت بالقولت المسلحة في سنة ١٩٦٩ واستمرت حتى أكتوبر سنة ١٩٧٢ وحاربت وكانت جزءاً مهماً من خلال رؤيتي للجندى المصرى الذى كان يستطيع أن يحارب العدو الصهيونى ويحرر أرضه وعرضه دون سلاح وكنت في ذلك الوقت أكتب جماع مجموعة العساكر في انتظار قرار الهجوم ولكن بعد تطور القوات المسلحة بالتكنولوجيا والسلاح كان المحارب المصرى مع ذلك أقوى من التكنولوجيا بالإيمان بالله والوطن والدفاع عن الأرض والعرض فشككت في ذلك الوقت تمثالاً لهذا المحارب وهو يقف وجسمه كله درع وخلفه في ظهره نرى الحركة الداخلية في جسم الإنسان تفيض بقوة وبها الهواء والحياة وبها رمزية للجنة والقلب وبها رمزاً للحياة والقوة داخل الإنسان وكان من التماثيل التي اشتهرت بها والأقرب إلى قلبي وكان له حظ معى.

— ما مشروعات الفنان المستقبل وطلوحاته المستقبلية في الفن التشكيلي في الحياة كما تراها؟

— أن أرى أعمالي في المعادين حتى لا تكون حبسية الجدران والمفاحف لأن غالبية أعمالي التي أعملها مرتبطة بالجمهور وترتبط بالرمزية أيًا كانت في مجالات متعددة أو في الحياة الفنية.

أتمنى أن أراها في الميدان وأرى لزملائى العاديين أعمالاً تدرى في حركة الفن وتدرى في وجدان الجماهير المصرية وتكون جزءاً مكملاً مع الثقافة بوجه عام.







للإنسان، رغم ميلها للطابع العالمي والجوانب الفردية من الفن، بينما كان الفن في عصوره الأولى يمثل أداة سحرية لتحقيق مذهب حيوية الطبيعة، الذي يجعل لكل شيء روحاً، سواء أكان إنساناً أم حيواناً أم نباتاً أو حتى جمادات. ومعظم الطقوس السحرية تقوم على أساس الاعتقاد في الوحدة بين هذه العوالم (الإنسان - الحيوان - النباتات - الحجر). وكان الطريق لبلوغ المقدس يتطلب أن يفصل الإنسان نفسه عن كل

ما هو دنوي.

والحقيقة إن أصول الفن ترجع دائماً إلى غايات سحرية، وما يزال في الفن حتى أيامنا، بقية من سحر قديم، فالفن أداة لتجسيد قوى فوق طبيعية في أشكال مادية، ويمكن لهذه الأشكال أن تصل بين الإنسان ومثل هذه القوى الخفية. وتصبح قيمة الفن ليس في وجوده المادي فحسب، وإنما كذلك في تأثيره السحري الذي ينشأ في نفس من يشاهده. وقد يقتصر الفنان على تحديد ميزة خاصة في الموضوع الذي يمثله، فيرسم الأجزاء من الموضوع التي تمثل أهمية في تحديد المعنى، مع أشكال هندسية محددة في تشخيص نوعية الحيوان أو الإنسان، وتحدد قيمته، وعلاقته بالطبيعة كلما أمكن. ومع غياب الوصف البصري الصريح، يبدأ في الفن عمل التعبير الرمزي لتقوية فعالية التأثير السحري.

وقد تناول الفنان الرومانسي، في القرن التاسع عشر، الأسطورة كموضوع رئيسي، على أساس أن الفن والتاريخ ينبعان من عالم الأساطير، وأن الأسطورة تكشف عن لغة الرموز والمعاني الخفية المقدسة في حياة الإنسان، وهي التي تناولت العالم بوصفه كلاً عضوياً، ليس فيه تمييز بين ذات والموضوعي، أو بين الواقعي والمثالي. وقد قوى في العصر الحديث اتجاه يتميز بالحنين إلى عالم ما قبل الصناعة، وبالتوق



## بقايا من السحر الجميل

د. محسن عطية

كان الفن وما يزال، يعبر عن الوجدان الإنساني، الذي هو ثمرة آلاف السنين، مرت بها البشرية منذ عصور ما قبل التاريخ، ليس الوجدان الذي يتشكل من العواطف والانفعالات الفردية، وإنما الوجدان الذي يمثل خلاصة ما ترسب ويترسب في أعماق الإنسان، وهو يحيا ويتفاعل مع القوى الكونية، ويستخدم كل ما يقع عليه بصره في التعبير عن وجدانه، حتى ولو كان الأمر يتعلق بمعاني القوى الخفية. والحقيقة أنه يصعب وصف الوجدان بلغة محددة المعاني وإنما التعبير عن الوجدان يتحقق بفضل العنصر السحري في الفن. إذ أن في وسع الفن أن يحول المادة إلى طاقة، دون أن يفقد هذه المادة كثافتها الظاهرية أو جماليها الحسي.

أراد الإنسان منذ آلاف السنين أن يترك أثراً باقياً له، فخدش خطوطاً على سطح صخور كهفه، ثم اكتشف القوة السحرية وقد دبت في هذه الخدوش، وأكد على فاعليتها بأن نظمها في أشكال أكثر تماسكاً وحيوية وتشويقاً، فأصبح ما أنتجه أكثر قدرة على أن يبهج العين واليد والعقل معاً... ومع المبالغة في التطورات المادية في القرن العشرين، حدثت محاولات لإفراغ نمط الحياة من للجوانب الروحية والمعنوية والخيالية. ونشأت عن هذه الاتجاهات التجريدية والنقائبة والاختزالية. أما الاتجاهات الرمزية مثل الوحشية والتعبيرية والسريالية، فإنها قد أرادت أن تعيد للفن قوته السحرية بتركيزها على أعماق العالم الداخلي





الرموز.  
وإذا كان خلو العمل  
اللفني من العنصر الغنائي  
- المصطفى يتسبب في  
إصابته بالعمق والإجذاب،  
فإن العمل اللفني لا يمتدح  
عن بناء راسخ وهيئة  
مستماسكة، أما الفنان  
«التأثيرى» في العصر  
الحديث فقد أغفل، وهو  
يشغى بألوان قروس قرح

جانبا مهما من عنصر البناء، وكان رد الفعل عنيفا في تحول الفن  
إلى محض «تصميم» متمشلا في «التكبيبية» إذ اكتفى «التكبيبيون»  
بالبناء، الذي أصبح بفضل الاختراعات، مجرد تنظيم وتنسيق هندسى،  
يفرض فرضا على صور الأشياء، أو يقوم بذاته مثلما في أعمال  
الدجريددين.

أما «محمد ناجى» (١٨٨٨ - ١٩٥٦) ففي لوحاته ظهرت الظلال  
القائمة، وعادت الخطوط إلى الظهور، بجوار الألوان الصافية والأضواء  
الشعاعية. وتأكدت هذه النوعية من التصميمات الهندسية القوية في  
لوحة «عازف الأرغول» (١٩٣٣) ومع ذلك ورغم التقليد بقوة التصميم،  
إلا أن النزعة الرومانسية في أعماله بدت طاغية. وقد صور في لوحاته  
طيورا وحيوانات بطريقة جعلت منها أشبه برموز أسطورية، أكثر من أن  
تكون طيورا داجنة أو حيوانات أليفة، فللتأمل «القط» في لوحة «الفرية»  
(١٩٢٤)، و«الأوزة» في لوحة «الصياد والطفل» (١٩٣٤)، و«الديك  
الرومى» في لوحة الطحانة ١٩٣٦، و«الديك والقط» في لوحة «أمام الدوار»  
(١٩٣٣) فقد ألقى «ناجى» بالأضواء والظلال المسرحية على شخصيات  
لوحاته. وفي لوحة «الطحانة» يشاهد ظل للجرة المستندة إلى الحائط،  
بينما ظهرت الفتاة «بجوارها بلا ظلال» وذلك يشهد على أن مسألة  
الظلال في فنه لا تعتمد على رؤية واقعية، وإنما مصدرها هو الخيال.  
أما الميرون في وجوه شخصيات أعماله فهي تنطوى دائما على سر

إلى عالم الخيال، ويهدف إلى تطويع مادة العمل الفني لالهامات  
الفنان. وكان دأب الفنان الحديث في البحث عن الأشياء الغريبة، جعله  
يتخذ من الإغرابية مصدرا لإلهامه.

وصور «محمود سعيد» (١٨٩٧ - ١٩٦٤) يفنه أجواء أسطورية، وعبر  
بلوحاته عن موضوعات ملؤها حرارة عاطفيته وتتغذى إلى أعماق النفس،  
بل جسم حالات من التأمل الصوفي. وكانت «التأثيرية» في عصر  
«محمود سعيد» قد عبرت عن نور النهار، وإنحصرت في الوجود المادى  
المائل أمام الفنان، حتى بلغ هذا التقليد بالزمن أقصاه، على خلاف النزعة  
الأسطورية - الكونية التي لازمت الفن في عصوره السابقة. واعتنى  
«محمود سعيد» في فنه بالجانب المادى، فأكد على أهمية ربط أجزاء  
تصميمات أعماله في كل متسق ووازن بين الكل في اللوحات، واستخدم  
الأشكال المتشابهة التي عملت على تسهيل مهمة الفرد في الإيقاع في  
أضواء لوحاته، مثل ترديد اللون في الموسيقى، ومع ذلك فإن فنه لم  
يكف بقوة البناء والتصميم، وإنما كان يمثل قوة لانبعثات العاطفة الدافقة،  
وللحس المحسوس والغريب، الذي مصدره الألوان المتوحشة والأنيقة، وسط  
الظلال الكثيفة والغامضة والأسماء الذهبية، وكأنها جواهر وأحجار  
كريمة، أو نقوش في أسطحة فارسية. وكل ذلك ساهم في تشكيل الإحساس  
السحري.

وإذا تأملنا لوحة «جميلات بحرى» ١٩٣٥، تجذبنا عيون الفتيات التي  
أشاعت فتنة ساحرة، والسمر نفسه نحيشت به شفاهين وأجسامهن، أما  
التجوير فيلعب دوره وكذلك التبسيط في خلق أجواء أقرب إلى عالم الخيال  
والأسطورة منها إلى عالم الواقع. وفي اللوحات تحولت المنازل والأشجار  
والأضواء المسرحية والأجواء الغامضة إلى أساطير. أما المرأة في لوحاته  
مثل «ذات الجذائل الذهبية» (١٩٣٣) و«القط الأبيض» (١٩٣٧)  
و«جميلات بحرى» و«المدنية» (١٩٣٧) فقد تميزت بقوة تأثيرها الساحر،  
وبأنوثتها الطاغية، وبدا في عيونهن الكحلية شيء من الدعاء والزهو  
والخيلاء، مثل الذي تصادفه عند النساء في الأساطير القديمة أو في  
القصور الشعبية.. لقد ترعرعت الأساطير في أحضان الفن، بل أن  
للفنانين الفضل في توليد الأساطير، بما صاغوه من صور وتمائيل، كانت  
 بمثابة رموز وجودية، وبما شجده من معابد كانت بمثابة مقر لمثل هذه



تمثل امتداداً للعالم الحقيقي ومعاشية بين ثقافات خاصة وأخرى عامة. ورغم أن بعض أعمال «عفت» تبدو مثل تراكمات، جمعت ما بطريقة عشوائية، إلا أنه وبعد معاشيتها نشر بأن كل شيء فيها قد فرض نفسه عن قرب، وأفصح عن هويته، والدور الذي يلعبه في خلق الرمز التلي للعمل الفني، والمتعلق بثقافة شبيهة، أو يتفق بعبداً حيوية الطبيعة، حينما تنشأ العلاقة الحميمة بين الإنسان والطبيعة لتشكل العاطفة العميقة للفنانة، وتبرز أمتياتها الجوهرية في الحياة. لقد كانت شغوفة بالطلاسم والرسوم الغريبة، التي صادفها في كتب السحر والتنجيم من التراث الشعبي، بل كانت تستقوي الأبراج مستعينة بالكتب القديمة، وتستعير منها صفحات تلصق ضمن تركيبات أعمالها الكولاجية في جدرانها، وقد تسربت إلى تركيبات هذه لوحات في الستينات الأعمشة الملونة والأخشاب البالية والدمى والمرايا، فيتحول العمل إلى احتفال طقوسي في شعيرة سحرية. وبعد ترتيب عناصر العمل الفني لا تتبع الفنانة أسلوب تداعي الأفكار بطريقة عقلانية، ولا تتبع الغرائب بين الكائنات الزمنية والمكانية، وذلك خلق حالة من السحر، الذي جسدهت قوى فوق طبيعية. وقد تناولت الفنانة العناصر نفسها بمدة تنوعات غير أن ما يجمع بينها إنما هو الإحساس المقدس للتجميع الرمزي، وقد تأكد وجوده بشكل من أشكال السحر للعالم.

لقد أراد الفنان في العصر الحديث أن يصبح أعماله بقدمية روحية وبخيال رمزي، واستوحى من عالم الفنون البدائية طرقاً للآداء غير تقليدية، أوحى بأشكال غريبة وغامضة. وصور «عبد الهادي الجزار» (١٩٧٥-١٩٦٦) تحت عنوان «مذبح أفكار كونية»، مذب الأفكار، وفي المرحلة المعروفة بـ «الإنسان والظواهر»، أظهر نسوة يفرجن من القواقع تحفهن اللبانات البرية والحيوانات والطيور الغريبة، مع كقوف وعلامات سحرية. ثم أتته بعد ذلك إلى التعبير عن عالم الطلاسم وعالم المذاهب، ومن لوحاته في هذه المرحلة «المجنون الأخضر» (١٩٥١) و«شرف الطالع» (١٩٥٣) و«محاسب السيدة» (١٩٥٣)، وكلها لوحات تميزت برمزياتها ويطلق أدائها غير التقليدية وباستخدامها لألوان التحريف، والتعبير عن المعاني الشعبية، ثملة في الأجيال والخرافات والأخيلة الأسطورية. وتعد من لوحات زليخا على أثر الطلوع البدائي والأسلوب التهمكي. وانتقل الفنان في الستينات إلى عالم الماكينات الضخمة والأقنعة الحديدية، وقد اكتسبت طبيعة الكائنات الحية، واكتست بالعواطف ولحيطت بالأجواء الأسطورية الشبيهة، واصطبغت بمسحات مأساوية.

وكانت فائيل «أم حنين» (١٩٦٧)، تخطب وجدان المشاهد، وتثير روحه بوجهها الداخلي، وبقوة عاطفتها الطاغية، وبالطاقة الكامنة فيها، أنه يوم بقوة الفن الذي يتجاوز العابر في السمع الزماني، من أجل أن يصو نحو الأدبية، وذلك لتكشفه على تركيزه على الأساس والجوهرى. وقد تميزت كل نماذله بالصفاء والاستفناء عن العناصر العارضة فيها، وفي أعماله نظر على تلميحات فائقة التبسيط، غير أنها تشتمل على طاقة حركية كاملة داخل الكتلة الصماء، مما يشد انتباه المشاهد نحو العالم الخيالي، أما القوة العاطفية التي ميزت نماذله فهي تلحظ عن التصانيد بين التعبيرين المتطرفين في مخزونها، وهما السكوني والمتحرك، وتنتج عن الحوارات الهامسة والخفية للخطوط الناعمة، وكأنها حوارات سرية سميت بالمخزونات إلى عالم الجمال الروحي.

كامن، ولغز دفين، رغم بظلتها أو ارتباطها كما في لوحة «الطماننة» أو تراصها مثلما في لوحة «قوى عجوز»، بما يتبادل مع العناية بالتصميم - الهندسي وبقوة البناء وتماسكه.

إن في وصف الأشياء إنقاصاً من الشعور بجمالها والاستمتاع به أحياناً، أما الإيجاز بالشيء، ففيه إحصاء بالعلم الذي يقع نوعاً من الغموض والأسرية في التعبير عن المعنى. أما «عفت ناجي» (١٩٥٥ - ١٩٩٤) فترسم البيوت والأزهار والسماء والأشجار، وكأنها نحتاً، وتتصارع مثل أشباح، فيسمع المشاهد في أعمالها مهمة الأصوات وسط العقول والسحب، وحتى الأحجار ترأما تحدد. واكتسبت الألوان قوتها الانفعالية المؤثرة، وعبرت عن ذاتها، فأوحى بمشاهد وأفكار عاطفية. وياحت الموضوعات للفنانة بشيء من أسرارها، وحدثتها عن خباياها، وعبرت عن ذلك بإيجاز في تخطيطات الأشجار والبيوت في لغة مدهشة، وبدت الكائنات مثل أشباح تتصارع في غمرة القطب، والتهار الباهر، إن الفنانة لجأت إلى العالم الداخلي للخيال، وتشرع في قننا بموسيقى اللون وبشوة وحدة الوجود، وينتج بحالة من الاتحاد الصوفي، وبالانطلاق بالبراقعات المنهمرة، وبقوة العاطفة، التي مضمونها قلق كامن في رموز ثرائية. وتتصلى الفنانة على مظاهر الكائنات في لوحاتها، أحوالاً نفسية، تدعو إلى تأمل باطني - في عالم رمزي، لخلت العلامات فيه مكاناً للروحانية. وقد استخدمت «عفت ناجي» الخامات المتوفرة، مثل الخشب المخروط والمخروط والدمى، والفايات بألوانها النورية، في سياق رمزي، يكتفي عن معنى الشخصية، ويضخم علامات سحرية، تشكلت أثناء طقوس احتفالية بطقية شجعية، التفتي فيها الأساطير وغير المتوقع، بطريقة تطلب الحياة بطف، وتمكن إحساساً غريباً دالمة، وتجمع بين المتناقضين، الخيالي والواقعي، وتتعد السجاية العنيفة ذات المعداد والخيالي التي من شأنها أن تضمن الجاذبية المشوقة.

ولجأ الفنان أحياناً إلى الحياة في عصر نضيم بوجدانه والحلم الذهبي بخصائره ماضية أو باستشراف مستقبل مزخرف، وقد يحلم بجمال فطري، فيفتر من أغلال المدينة، خالقة لعالم سحري غريب. أما الانجذبات «السرالية»، فقد أرادت أن تعبر عن الحقيقة الغيبية من خلال اللا متوقع والمستهجن والمفاجئ. واللبد الجوهري في هذا الفن هو أنه باكتشاف غرابة العالم يحصل الفنان على جمال حيوي مذهب.

إن الفنان حينما يصور رمزاً في مادة (بمثال أو قناع) فهو يصنع في ا لوقت نفسه بيتاً للنقد، ويمارسه بعض الطقوس أمام الرمز، يصبح من الممكن زيارة روح المقدس أجزء من الأجزاء على الأقل. وذلك ما سمح للفنان بأن لا يتقيد بتصوير كافة قصص الكائنات الممثلة للرموز المقدسة. إذ ما يهمه هو للتذكير والتلخيص بالقسمات رمزية، فيؤكد على بعض التفاصيل دون غيرها، أو يستخدم العلامات المميزة لطبيعة الكائن، كإشارة ذات الحياة قوى. وتجمع الكائنات الرمزية بين عوالم الإنسان والحيوان والنبات والأرواح والجوادم في وحدة.

لقد حولت «عفت ناجي» المواد المستهلكة والخامات المصنعة إلى استعارات معبرة عن الذكورة، وأصبحت الأشياء المجمع في عمل فني من أعمالها. بداية تاريخ لأشياء متنوعة، وبعثت الفنانة فيها معنى ثقافياً، وتأثير عاطفياً قوياً، يترك في نفس المتأمل ذكريات عميقة ومشاعر عكست حياة في إطار ثقافة شبيهة. هكذا تصبح لغة العمل الفني

## انتفاضة أطفال الأقسام الملونة

احمد المريخي



يحتاج بناء الإنسان إلى جهود مضنية تبدأ مع مرحلة الطفولة، إذ تتشكل شخصيته بناءً على ما اكتسبه من تلك المرحلة من خبرات تكون بمثابة الدعائم الرئيسية لشخصيته التي يدخل بها مرحلة الشباب. وإذا ما شب الطفل مغفولاً على المعرفة يصبح أساساً قوياً لبناء إنسان صالح بما تعمله الكلمة من معانٍ ودلالات نحن في أشد الحاجة إلى تحقيقها من أجل بناء مجتمع قوى يستطيع التعامل مع معطيات العصر.

وفي هذا الإطار يرمي الاهتمام بالطفل المصري من خلال مؤسسات وهيئات شتى «حكومية وأهلية»، ويكثل هذا ما تبذله السيدة سوزان مبارك من جهود في ترسيخ قيمة المعرفة لدى الطفل من خلال مشروع القراءة للجميع، وما يفرغ عنه من أنشطة متنوعة، ويبرز في هذا المجال دور وزارة الثقافة كدور فاعل من خلال ما تبذله بعض الهيئات والمراكز الثقافية، وعلى رأسها المركز القومي لثقافة الطفل الذي بذل في أعوامه الثلاثة الماضية جهوداً كبيرة في مجال تنمية ثقافة الطفل، إذ إنه يمد جسور التواصل بين الأطفال والمعرفة خصوصاً بعد أن قام بتطوير أدائه بطريقة راسية، حيث التركيز على بعض الأنشطة التي اختار لها أساليب وإن لم تكن جديدة إلا أنها فاعلة، فقد قام المركز بتطوير إصداراته على المستويين التقني والفكري، فقدم في طباعة فاخرة مصامين عميقة، كما قام بتفعيل المسابقات من مجرد كونها مجالاً للفرز بجوائز إلى كونها مشاركة فاعلة يقلل من خلالها الطفل على كافة أنشطة المركز عن رغبة وحسب، وهو ما يساعد على تنمية قيمة التعبير عن الذات والتفاعل الإيجابي مع المجتمع، ويحقق ميزة سعى الطفل إلى الثقافة إذ أن أسلوب المشاركة والتفاعل يمدد إلى محيط الأطفال المشاركين، وبذلك يتحول الطفل من مجرد متسابق إلى مشارك، ثم إلى مساهم في الدعوة إلى المشاركة.

وإذا ما ذكرنا أن المركز قدم منذ عام ١٩٩٩ وحتى الآن ما يروى على ٥٠ كتاباً من إنتاج الأطفال أنفسهم، فإن هذا يعني أنه قدم للمجتمع خدمة جليلة متمثلة في تنمية ملكة التعبير والإبداع لدى مئات الأطفال من الذين شاركوا بإنجازهم في هذه الكتب، إضافة إلى آلاف المتسابقين وأبطالهم ممن اطَّلَعُوا على الكتب سواء في المدرسة أو في المكتبات العامة

أو ممن اقتنوها من منافذ التوزيع المختلفة. يضاف إلى هذا ما استحدثه المركز من أنشطة جديدة على رأسها «المعارض الفنية، وأقربها المعرض الذي أقيم في المجلس الأعلى للثقافة، ولتخذ من «الانتفاضة الفلسطينية» موضوعاً له، وقد شارك فيه أكثر من ٢٠ فناناً من الأطفال الذين تتراوح أعمارهم ما بين الخامسة والثانية عشرة، إذ إنهم ساهموا بلوحاتهم في رسم جانب رئيسي من القضية الفلسطينية.

أقيم المعرض تحت إشراف الفنانة فاطمة المعدول - رئيس للمركز القومي لثقافة الطفل - والتي بدأت رحلتها في الاهتمام بالأطفال منذ عام ١٩٦٧، وعندما التحقت بالعمل بمسرح الطفل بالثقافة الجماهيرية عام ١٩٧٢ كانت أول من قدم مسرحيات خاصة بالأطفال، وفي مسيرة اهتمامها بالطفل أعادت تأسيس مقر ثقافة الطفل بجاردن سيتي لتكون أول قصر ثقافة يستقبل الأطفال ذوي الاحتياجات الخاصة مع أقرانهم من الأطفال الأسوياء دون فصل أو تفريق بين «طفل معاق وطفل آخر سليم»، وهو الأسلوب الذي أقرته دراسات أكاديمية في هذا المجال على أسبق أنه الأسلوب الأمثل في الارتقاء بذوى الاحتياجات الخاصة.

وتعتبر فاطمة المعدول أن الطفل هو الغاية التي يعمل من أجلها المركز القومي لثقافة الطفل وتقول في ذلك: إن هدفنا من المسابقات تنمية مواهب الطفل وكذلك تنمية روحه الإبداعية وتسجيعها، ولهذا ندعو الأطفال للتعبير عن مواهبهم وأفكارهم وأرائهم من خلال هذه المسابقات في مجالات الرسم والقصة والمقال والشعر، ثم نمنح المتسابقين منهم جوائز تشجيعية، فهذه المسابقات تسمى المهارات والملكات الإبداعية عند الأطفال لكي تزدهر لديهم الروح الإبداعية واكتساب الخبرات الفنية من أقرانهم، وهو ما يولد روح التساير والتواصل والتنافس بين جميع الأطفال.

### حكايتها مع المعرض

وعن فكرة المعرض تقول فاطمة المعدول: منذ تفجرت انتفاضة الأقصى ومع متابعة وسائل الإعلام للحدث وتركيبة غير المسبوق لتفاصيل ما يحدث للأطفال هناك، شعرت بأن أطفال مصر - لا شك - انقطوا بهذه الأحداث خصوصاً أن الاعتداءات الإسرائيلية الوحشية لم تفارق بين طفل وعجوز أو سيدة ورجل، وإنها تحصد بسهام نازية كل رأس فلسطينية أو عربية على الأرض المحتلة، ومن ثم جاءت الفكرة مع ذكرى مرور عام على انتفاضة الأقصى، ففكرنا في عقد ورشة عمل



زادني طفلي الصغير تأثراً باللوحات، وربما تكون كلماته البسيطة أفضل تعبير عما جاش في صدور أطفال تراوحت أعمارهم ما بين (٥ إلى ١٢ عاماً) عبروا عن مشاعرهم تجاه ما يحدث في فلسطين، وجاءت لوحاتهم بمثابة أغنية بريئة تحمل من التفاؤل قدر ما تعلمه من حزن وأسى وغضب وحماص، فما هم يرسمون أقرانهم يهلمون بالحرية على أرضهم الفلسطينية. لكن العدو يصر على تكيل حربهم فلا يدعهم يلعبون أو يذهبون إلى مدارسهم أو يقيمون سلواتهم، بل إنه يهدم المنازل ويقطع الأشجار، ويخرب حمامات السلام، ويقتل الأطفال والنساء والشيوخ، بينما يكفّي العرب بالحزن والدموع، أما العالم الغربي فيشاهد ولا يهتم... إنها صورة الالامبالاة تجاه شعب يباد وأرض تصادر، ولذلك ذهب الأطفال إلى المدرسة رغم مضايقات العدو، ويقاومونه كي يحققوا حلمهم بالحرية، ولذلك أيضا يبتذل الفدائيون حياتهم من أجل قضيتهم... وهكذا إلى أن يرفع الأطفال علم فلسطين على القدس.

إنها ملحمة صنفها لوحات لا قيمة فيها للمضمون إلا إذا ترجمته رسومات صادقة، وهو ما تحقق في كل اللوحات المعروضة، التي تتميز بالصدق الفني الذي يحقق لفكرته الرئيسية حيويته وخلوها بما تعلمه من دلالات وإيحاءات قد تنبع من الموضوع فحسب ولكن مما يثيره من خيالات، وكما يقول د. محمود البيسوني في كتابه «حدث الأطفال»، إن الفنان ذا الخيال الجامح يصفى معانيه على الأشياء، لذلك يستطيع أن يؤثر في طبيعة هذه الأشياء عند التعبير عنها، فيعكس عليها من اللاشعور من الخبرات المخزنة معاني كثيرة.

ومعروف أن الطفل يبحث عن الكليات ولا يهتم بالتفاصيل عندما لا ترتبط بانفعالاته، لكن التفاصيل في لوحاتنا تلك ترتبط بانفعالات الأطفال فجددتم قد ركزوا على تفاصيل دقيقة لدموع وعساكر وشجر وأطفال وأحجار وديابات ومقاومة مدنية ومادية، وكل هذه التفاصيل والمفردات تشكل لوحة كبيرة لا يسعنا إلا أن نطلق عليها مجتمعة ملحمة الانتفاضة الفلسطينية التي تنصر فيها أطفال مصر لآخوانهم في فلسطين.

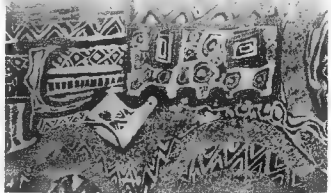
لرصد تقييم أطفال مصر الموقف في فلسطين، وبم عمل الورشة بعد طرح الفكرة على أكثر من مكان يهتم بأنشطة الطفل وفي أكثر من إقليم، وكان موضوع الورشة «الانتفاضة الفلسطينية» وجاءت مشاركات عديدة أبرزها اللوحات التي أبدعها أطفال «المرسم الصغير» بالأسكندرية والذي تشرف عليه الفنانة نادية قنديل.

وبعد أن جمعت المشاركات كلها قمنا بعمليات الفرز والتصنيف في المركز - لأن هناك لوحات تم إرسالها لنا بعيدة عن موضوع الورشة - ووجدنا أن عدداً كبيراً من اللوحات تلمح سمة البهجة والتفاؤل، وبعض لوحات بها تشاؤم، ومن ثم استبعدنا اللوحات المتشائمة وأخرقنا من بين المشاركات اللوحات المتفائلة التي رغم ما تعلمه من شعور بالغضب والحزن والأسى لما يحدث للأطفال الفلسطينيين من قتل وتعذيب وهدم منازل وتدمير، إلا أنها تؤكد على التفاؤل من خلال انتصارها للانتفاضة والشعب الفلسطيني، وهو ما عكسته اللوحات الفنية الرائعة التي جعلتني أنفعل بها إلى درجة تقديمها في كتاب تم عرضه على هامش المعرض ضمن إصدارات المركز القومي لثقافة الطفل وقد لاقى الكتاب وجميع الكتب المعروضة استحساناً ونال إعجاب الجميع من ضيوف المعرض ورواده.

#### وحكايتي عن المعرض

كان طفلي الصغير لم يبلغ قطامه بعد عندما نقلت وسائل الإعلام مشهد قتل الطفل محمد الدرة، ومع تكرار المشاهد صار طفلي منتبهاً إلى ما يحدث يحاول استخدام ما أتبع له من وسائل للتعبير عما يشاهده، وفي محاولاته المتكررة لضم حروفه القليلة إلى حركات يديه ليقول لي جملة: «درة.. طاخ طاخ»، وعندما بلغ طفلي الرابعة من عمره تصاعدت الاعتداءات الإسرائيلية لتدخل البيوت وتضرب وتدمر وتذبح كل ما هو فلسطيني، وذات يوم وجدته يدفع باب مكبتي ويشهر أصابعه في وجهي علي طريقة أفلام الأكشن و.. «طاخ.. طاخ.. قتلت له.. كده غلط.. المفروض تسأذن قبل الدخول.. فقال لي ما معناه إن الإسرائيليين لا يستأذنون، إنهم يدفعون الباب ويضربون على طول!!

وعندما علمت بمعرض المعرض اصطليته معي، وهناك وقفت أمام اللوحات يحاول لمسها ويذكر معي في حمل قصيرة نصفها أسئلة والباقي تعليقات في كلمات مثل: «دري فلسطين.. ده الدرة.. الحمام.. الدبابة.. المدفع.. الدم.. إسرائيل،





الخطط التاريخية في الدراما الفلسطينية

الرقابة على السينما

عطل الحؤول والمحم الشكسيري

أسطورة أديا المؤسسين الفرعية

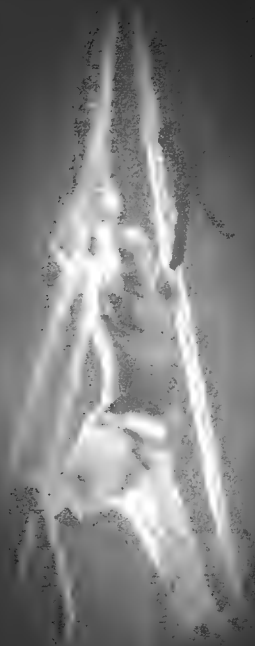
سينما الجبال النمل

من روائع جان

اللعبة الشعبية والألعاب الفلسطينية

الرقص المسرحي الحديث

الخطط



# القائمة العربية



## التاريخ في الدراما التلفزيونية

محمد السيد عيد

فحين كتبت مسلسل «الشهاب» كنت أرغب في مناقشة فكرة الوصولة، حيث وجدت أن البطل استطاع أن يفتز من مجرد كاتب حسابات إلى الرجل الثاني في الدولة، في أقل من عشر سنوات، ووجدت أن هذه الشخصية، والأحداث التاريخية التي وردت عنها تقدمان لى مادة جيدة تنبج لى فرصة مناقشة هذه القضية. أما محفوظ عبد الرحمن فى الكتابة على جلد يحنرق فكان يريد أن يحذر العرب من المخاطر التى تؤدى إلى سقوط الدول، ولذا اختار الساعات الأخيرة قبل سقوط دولة الأندلس لتكون مادة لمسله. وحين رأى أنه من المناسب تقديم قراءة جديدة لتاريخنا قدم بوابة الحوانى ليوسف الخديوى إسماعيل بعد أن حاق به ظلم كبير لمدى طويل. وهكذا نجد أن مرحلة الاختيار هى المرحلة الحاسمة عند التفكير فى كتابة مسلسل تاريخى، ومن الضرورى هنا أن نقف عند قضية مهمة هى بداية الحديث عن الأخطاء التاريخية فى الأعمال الأدبية والمسلسلات وغيرها. وهذه القضية يمكن بلورتها فى السؤال التالى:

«هل يقدم الكاتب التاريخ كما هو، أم يتخذ من التاريخ مادة للتعبير عن رؤيته الإبداعية؟» أو بصياغة أخرى:

«هل يعبر الكاتب عن التاريخ أو يعبر بالتاريخ؟»

فى رأى أن الكاتب الخفيفى هو الذى يعبر بالتاريخ أى، لى التاريخ يكون وسيلة للتعبير عن رؤيته الإبداعية، أما الذى يكتب التاريخ كما هو فمن الأفضل لنا أن نتركه إلى كتب التاريخ.

وليس معنى أن التاريخ وسيلة أن يضرب به الكاتب عرض الحائط، بل معنى ذلك أن الكاتب يختار من التاريخ ما يتفق مع فكره، وأن يفسر الواقع بما يتفق مع هذا الفكر.

وفى ضوء هذا يمكن أن نرى أعمالاً مختلفة، حول شخصية واحدة، وكل واحد من هذه الأعمال يعتمد على وقائع تاريخية محددة. ولنضرب لذلك مثلاً: «شخصية الخديوى إسماعيل إذا نظرنا إليها باعتبار إسماعيل مسئولاً عن استئانة مصر، ووضع قدم الأوروبيين فى البلاد، ولتسهيل للاحتلال لحكمنا عليها بالفساد. لكن إذا نظرنا إليها باعتبار أن إسماعيل هو صاحب فكرة اللحاق بأوروبا، وبأنى الأوربا، والمسئول عن نشر التعليم، وتحديث القاهرة، وإصلاح المصنوعات الحديثة، وتكوين إمبراطورية مصرية فى السودان لحكمنا على هذه الشخصية حكماً آخر، والمسأل هنا: ماذا يريد الكاتب أن يقول؟ إن ما يريده الكاتب هو الذى سيحدد الصورة النهائية لهذا الحاكم.

ويبدأ الخطأ حين يجعل الكاتب الشخصيات والأحداث ما لا تطبق للتعبير عن وجهة نظره، فإذا افترضنا أن كاتباً ما سيكتب عن العرب دون أن يحبهم، حينئذ سينظر إلى الوقائع التاريخية نظرة تحقظ عن نظرة الكاتب المتعاطف معهم. وتترتب على هذه النظرة تفسير الوقائع بما يقدم فكرة الكاتب ولو أدى الأمر لى لى عقابها.

فإذا انتقلنا من مرحلة الاختيار إلى مرحلة جمع المادة لوجدنا أننا أصبحنا فى أخطر مرحلة يمكن أن تؤدى إلى الخطأ التاريخى، لعدة أسباب:

1- الوقائع التاريخية ترد فى كتب التاريخ متضاربة ومتناقضة. ويكفى مثلاً أن ننظر لى ما كتبه المؤرخون عن سبب أزمة البرامكة، البعض يرى أن السبب هو علاقة بين شيخين العمر البرمكي لهارون الرشيد، والمبايع أخت الرشيد، وابن خلدون يرفض هذا تماماً، ويقدم تفسيراً آخر، إذ يرى أن السبب هو سيطرة البرامكة على السلطة وشعور هارون الرشيد بالعجز أمام

التاريخ هو أحد المصادر الرئيسية لكتابة الدراما، سواء أكانت دراما مسرحية أو سينمائية أو تلفزيونية أو غيرها. وحين ننظر إلى مسرحيات شكسبير مثلاً نجدنا تنقسم إلى:

- كوميديات

- تراجديات

و... أعمال تاريخية

كما أن أعمال نجيب محفوظ تنقسم عادة إلى مرحلتين:

- المرحلة التاريخية (وتضم: كفاح طيبة، رادويس)

- المرحلة الواقعية (وتضم بقية أعماله)

وما ينطبق على أدب المسرح والأدب الروائى ينطبق أيضاً على الأدب المرئى بشقيه (السينمائى والتلفزيونى) حيث استقى عدد كبير من الكتاب أعمالهم من التاريخ، مثل أفلام:

- فجر الإسلام

- بلال مؤذن الرسول

- خالد بن الوليد

- الناصر صلاح الدين

- وإسلامه

- ومسلسلات:

- الوعد الحق

- محمد رسول الله

- الزمى بركات

- الفرسان

- الشهاب

- الأبطال... وغيرها

ونلاحظ أن مفهوم التاريخ لا يعب عند حد التاريخ القديم أو الوسيط، بل يمتد أيضاً ليشمل التاريخ الحديث، وقد أبدأ فى الفترة الأخيرة أفلاماً عن جمال عبد الناصر وأزور السادات، ومسلسلات عن الخديوى إسماعيل (بوابة الحوانى) وأم كلثوم، وسعد زغلول. وفى الطريق الآن مسلسل قاس أمين.

ويمر المسلسل التاريخى بعدة مراحل منذ بدء التفكير فيه، حتى يراه الجمهور مصروضاً على الشاشة، ولابد من تتبع هذه المراحل لمعرفة الأخطاء التى يمكن أن يقع فيها. وأولى هذه المراحل:

- مرحلة اختيار الشخصية أو الحدث التاريخيين..

وفى رأى أن مرحلة الاختيار هى المرحلة الأصعب، لأن الكاتب يختار من التاريخ الطويل العريض، شخصية معينة، أو فترة معينة، أو حدثاً معيناً ليكتب عنها، وهذا الاختيار لا يأتي من فراغ، بل تحكمه رغبة الكاتب فى التعبير عن معنى محدد، أو قضية يؤمن بها..





لا يمكن أن يزعم زاعم أن ما كتبه خطأ، لأنه ليس بين أيدينا شيء ثابت. وفي حالة وجود وقائع ثابتة صحيحة لا يجوز للكاتب الدراسي أن ينافضها، وعلى سبيل المثال: إذا كان التاريخ أكد أن سليمان العليي أعدم بالخازوق فلا يصح أن يقدمه مسلسل على أنه أعدم بطريقة أخرى، وإذا كانت كتب التاريخ أكدت أن الترمذی كان كفيفاً فلا يصح أن يصوره مسلسل باعتباره مبصراً. إن مناقضة الحقائق الثابتة خطأ يقع فيه الكثيرين.

وربما كانت هذه المشكلة أكثر حدة فيما يتعلق بمسجلات التاريخ الحديث والمعاصر، الذي يعيش فيه أبناء وأحفاد الشخصيات التاريخية التي يمكن أن يتناولها الكاتب. وقد رأينا هذا الأمر في مسلسل أم كلثوم بشكل واضح، لأن الأبناء والأحفاد يريدون تصوير قريبهم باعتباره نموذجاً مثالياً، لذلك طالب ورثة أسمهان بحذف ما يخصها من مشاهد في المسلسل، أما أسرة أم كلثوم فقد كانت حريصة على صورتها بحيث لا تظهر سيدة مزوجة، فلم نراها تتزوج سوى مرة واحدة من الدكتور الحفراوى، بينما الصحافة نشرت غير ذلك كثيراً.

ولا يعتبر خطأ إغفال جزء من التاريخ الثابت الصحيح، وقد ثارت هذه النقطة عند تقيم مسلسل العباد الذي كتبه عصام الجبيلاطي رحمه الله باسم (الصالح) وأم كلثوم الذي كتبه الصديق محفوظ عبد الرحمن. وأذكر أن أحد الأصدقاء المتخصصين في بيوم التونسي قال: كيف يغفل كاتب مسلسل العباد عن ذكر علاقته ببيرم، ونفي الأمر تكرر عندما عرض مسلسل أم كلثوم حيث ثارت أسرة المروجي لأن محفوظ عبد الرحمن لم يسطع للمروجي أي مساحة في عمله. وهنا يجب الانتباه إلى شيء مهم، هو أن الدراما التاريخية تختلف عن التسجيلية، فالدراما التاريخية انتقائية أي

سيطرنهم، مما دفعه إلى التخلص منهم. وهنا يجد الكاتب نفسه في حيرة، أي الروايات يختار، وربما اختيار الرواية الأضعف.

٢- الوقائع التي ترد في كتب التاريخ تكون أحياناً متناقضة للمعلل، والقوانين الطبيعية وحسباً أن نقرأ ما ينسب للسوفية في كتبهم، أو ما قيل عن الإمام علي كرم الله وجهه وحسباً أن نقف عند قول أحدهم من أن الإمام سها عن صلاة العصر حتى دخل المغرب وغابت الشمس، وحينئذ أعاد الإمام الشمس مرة أخرى ليمكن من صلاة العصر حاضراً.

٣- بعض الوقائع مدسوسة لتشويه صورة أحد الأشخاص أو إهدى الفرق، وما أكثر ما نرى هذا في كتب الفرق، أو في كتب المستشرقين، أو في كتب الحصورم الذين يكتبون عن خصومهم.

إن هذه المرحلة تحتاج إلى ذهن يقظ، وإلى مقارنة الروايات المختلفة للواقعة الواحدة في الكتب التي تناولتها، كما تحتاج إلى معرفة للكاتب بالمدهج اللقدي الذي لا يجعله يصنع كل ما يقرأه، بل يدفعه لمناقشة الخبر، والبحث عن دوافع كتابه، وإمكان حدوثه من فاعله، والنظر إليه في ضوء القيم السائدة في عصره، والمكان الذي وقعت فيه، ومدون هذه النظرة النقدية يمكن أن يقع الكاتب في أخطاء لا حد لها.

بعد جمع المادة تأتي مرحلة ثالثة مهمة، هي مرحلة وضع التصور العام للعمل، وفي هذه المرحلة يضيف الكاتب من خياله إلى الوقائع التاريخية الثابتة ما هو كافي لتحويل المادة التاريخية إلى عمل فني، والإضافة دائماً تكون في السكوت عنه. على سبيل المثال إذا كنت أكتب عن الإمام أبي حامد الغزالي ولا أعرف من هي زوجته على وجه التحديد، فمن الممكن أن أتصور هذه الزوجة بالصورة التي تتسق مع رؤيوي وأن أخاف لها اسماً وأسرّة بما يسهم في إثراء العمل درامياً. وعندئذ

مشهد من مسلسل الابطال



أن للكاتب يلتقى من المادة التاريخية ما يخدم فكرته، ولا يحشو عمله بأحداث وشخصيات لا تفيده درامياً، أما الأعمال التسجيلية فنجاعها يقاس بمدى الاهتمام بالتفاصيل والاستيعاب لأكبر قدر ممكن من الحقائق عن الموضوع.

بعد الانتهاء من الكتابة تأتي مرحلة أخرى كفيفة بإيقاع الكاتب في الخطأ، وهي مرحلة الفحص أو القراءة، وأذكر أنني حين ذهبت بمسلسلي عن الإمام الغزالي إلى مجمع البحوث الإسلامية، اعترض الفاحص على أن يتحدث المسلسل عن فرقة الحشاشين، وكان رأيي أن هذا يسبب إلى صورة الإسلام، وقلت له إن التاريخ يؤكد صحة ما أقول، فأصر على تغيير اسم الفرقة وإلا... وذهبت معه إلى رئيسه، وشرحت الأمر، وسأل الرئيس: أتيست هذه الفرقة مضادة للغزالي؟

قلت: نعم.

— ألا يهدف المسلسل لمهدم أفكار هذه الفرقة على إيمان بطل المسلسل؟

نعم.

— إذن ليق كل شيء على ما هو عليه.

ولو لم يكن هذا الرئيس مستندوا لوجدت نفسي أمام أهد أمرين لا ثالث لهما:

— تنفيذ رأي الفاحص وعدم احترام التاريخ

— سحب المسلسل والتسليم بعدم إنتاجه.

وهكذا يمكن أن توقع لمان القراءة للكاتب في الخطأ من أجل اعتباراتها الخاصة.

المرحلة الأخيرة التي يمكن أن تحدث فيها الأخطاء في الأعمال التاريخية هي مرحلة التنفيذ، وأبدأ بالحديث عما حدث عن تنفيذ مسلسل «الزلي بركات»، أذكر أني يحى العلمي قرأ لي نصوص الأغاني فوجدت فيها كلمة «فرمان»، فقلت له إن هذه الكلمة لم تكن من مفردات العصر المملوكي، وبالفعل طلب تغييرها. وأذكر أننا تحدثنا عن أمرين لم يستطع تنفيذهما.

الأول هو أن المحسب يجب أن يركب بطة لا حصاناً، وتم البحث عن بطة مدرية وانتهى البحث بالفشل فأركب يحى المحسب حصاناً مضطرباً. أما الأمر الثاني فهو أمر متعلق بالعمامة، إذ كانت العمامة المملوكية كبيرة، وكلما ارتفع منصب صاحبها كبرت أكثر، لكن يحى العلمي وجد أن كبير حجم العمامة سيحول وجه الممثل صغيراً ويؤثر في جماليات الصورة فقرر أن يجعل العمامة صغيرة ولو كان في هذا خطأ تاريخي.

وفي مسلسل الشهاب الذي كتبته للمخرج أحمد خضمر وقعت أخطاء أخرى في التنفيذ، ففي أحد المشاهد كانت هناك عربة يجرها حمار، فوجدت العربة تسير على عجلتي كارتش سيارة، وقلت له إن هذا الكارتش لا علاقة له بالعصر المملوكي، ووجد المخرج نفسه أمام أحد اختيارين: إلغاء التصوير، أو التعديل لإخفاء العجل قدر الإمكان. واختار طبعاً الحل الثاني. أما العمامة فهي دائماً مشكلة، لأن مصممة الملابس صممت للبطل عمامة مستديرة كأنها صينية وحشها بالأنفج، وحين ذهبت لمشاهدة التصوير قلت للصديق أحمد خضمر: هذا خطأ من أين جاءت هذه المصممة بهذه العمامة؟ لا بد من تغييرها فوراً.

وصممت أحمد خضمر لحظة، ثم قال: لقد وضعنا في مشكلة، فلا يمكن إعادة تصوير كل المشاهد التي ظهر فيها البطل بهذه العمامة، كما أنها

أصبحت (راكور) في مشاهد قائمة، ولا بد من التسليم بهذا رغم أنه خطأ.. وسلمنا بالخطأ رغم معرفتنا بالصواب.

وحكى لي الدكتور يونان لبيب رزق أنه كان مستشاراً لأحد المسلسلات التلفزيونية الشهيرة التي تناولت فترة بداية القرن العشرين، وعند مشاهدته للمسلسل وجد البطل يرتدى بيجامة، واتصل بالمخرج ليقول له إن البيجامة لم تكن معروفة في مصر في تلك الفترة، فأجابته: المخرج الكبير بأنه لا يستطيع الآن أن يفعل شيئاً.

وأخيراً يمكن القول بأن لكل مرحلة من مراحل العمل في المسلسلات التاريخية أخطاءها، والحل هو أن يكون هناك متخصص في الفترة التاريخية التي يتناولها المسلسل، وألا يقتصر عمل هذا المستشار على مراجعة النص، بل يمتد ليشمل الديكور والملابس والاكسسوارات ضماناً للدقة التاريخية، وسعيًا نحو الكمال.

## الرقابة على السينما في عصر جديد أمير المعري

بعرضها عروضاً عامة مفتوحة في دور العرض السينمائي شيء آخر. وهذا صحيح، بل ويجب أن يظل هذا مقبولاً ومعمولاً به، ولا نتحولنا إلى مجتمع أشبه بالجمتمع الذي صوره فرانز كافكا في رواية «المحاكمة»، حين وجد بطله نفسه محاطاً بمجموعة من «المخبرين»، الذي يرصدون حركاته ومكاناته داخل غرفة نومه ويدونون عليه خطواته.

غشياً أن هذه الأشكال الجديدة في التصوير والإنتاج والعرض والاستقبال، تدعونا أيضاً في الوقت نفسه إلى ضرورة التفكير في «تحديث» نظرية الرقابة على السينما.

أولاً دعونا نؤكد بداية أننا نرفض كلمة «الرقابة» التي تعود إلى عصر الاستعمار البغيض وعصر الدبوايس السياسي بل ومحاكم التفتيش التي ارتبطت بالرقابة، ليس فقط على التصرفات والآراء والمواقف والمطبوعات، بل وعلى التفكير والدوايا أيضاً.

دعونا نطالب بإزالة كلمة «رقابة» ونطالب بتبني نظام تصنيف الأفلام. والحقيقة أن الأمر لا يتعلق هنا بإحلال لفظ محل آخر، أو التلاعب بالألفاظ بهدف خلط الأوراق وتضييع كل القضايا كما هو سائد في العديد من جوارب حياتنا، بل إن الأمر يتعلق بتغيير عميق في المفهوم والوظيفة والسبب. فالفهم الجديد لـ «تصنيف الأفلام» يعني أن الأفلام لا يمكن أن تعامل كلها بشئ أنواعها معاملة واحدة مادامت أنها ستعرض في «دور عرض عامة»، فليس من الممكن التعامل مع فيلم يعرض ضمن تظاهرة فنية ثقافية أو مهرجان سينمائي جاد لجمهور يفترض أنه من النخبة الواعية المثقفة، معاملة فيلم يعرض في خمسين داراً للعرض على الجمهور العريض من شتى المستويات.

هذا أولاً، أما ثانياً: فالمقصود بنظام تصنيف الأفلام أن يكون العبد الأساسي هنا هو فرز الأفلام وتصنيفها حسب نوعية الجمهور الذي تصلح للعرض له، ولذا يمكن أن يشاهده شاب في الخامسة عشرة أو العاشرة من عمره مثلاً، قد لا يصلح أن يشاهده طفل في السابعة أو الثامنة من عمره، وما يمكن أن يشاهده الأطفال جميعاً دون أي مشكلة، يختلف عما يمكن أن يشاهده الأطفال مصحوبين بأحد والديه. وما يصلح للمشاهدين البالغين فوق سن ١٨ سنة لا يصلح بالضرورة لمن هم في سن أدنى من ذلك. وكما أشرنا، فالأفلام التي تصلح للبالغين يمكن تقسيمها إلى أفلام فنية تعرض في دور عرض متخصصة في عرض هذا النوع من الأفلام، وأفلام ليست كذلك تعرض في دور العرض الرئيسية Main Stream. وهكذا يصبح الفرز من مبدأ تصنيف الأفلام هو عرضها، أو تنظيم عرضها، وليس معها ومرافقتها.

وقد يرد علينا أحدهم بقوله: ومن يتحكم في تصنيف الأفلام؟ أليس في هذا تكريس لفكرة الرقابة: فهناك بعض الأشخاص هم الذين يقررون من يشاهد ماذا؟ ولماذا على هذا القول بسيط لتلخص في: أليس هذا أفضل كثيراً من سلطة رقيب واحد يملك وحده أن يجيز أو يمنع؟!

ما العيب في وجود لجنة من الشخصيات العامة في المجتمع: من قضاة ومعلمين ومحامين وفنانين ورجال دين مستبشرين وكذبا وصحفيين وأهل فكر ورجال إعلام وغيرهم؟ أليس من هذا المربع تتكون «صقرة» المجتمع التي تحدد قوانينه في شتى مجالات الحياة، وتصنع ما يسمى بالرأي العام؟ إن هذه اللجنة القريبة في تكوينها من لجان «المثقفين» في القضاء، هي أكثر صداقية كثيراً من جهاز بيروقراطي مكون من موظفين مجهولين لا

يرتبط العصر الجديد الذي نعوش فيه حالياً بالتطور الهائل الذي شهدته وسائل الاتصال وفنون الصورة خلال السنوات الأخيرة وتحديدًا منذ ظهور الفيديو، وانتشار القنوات الفضائية، ثم القنوات الفضائية المشفرة التي قد تأتي من خارج نطاق الدولة بنظام الاشتراكات.

ثم الانتشار الكبير لأجهزة الكمبيوتر ثم اختراع الكاميرا الرقمية -DIGI- TAL وأجهزة المونتاج والصوت الرقمية التي تستخدم في صنع الأفلام وتوزيعها وعرضها. ومنها أيضاً ظهور الشكل الجديد في الصورة السينمائية من خلال أسطوانات الفيديو الرقمية DVD التي لا تعرض للفناء وتستطيع تخزين فيلم يبلغ طوله سبع ساعات على أسطوانة مدمجة واحدة، تحقق أعلى معدلات نقاء ووضوح الصوت والصورة، وتستخدم في عروض الأفلام في المنازل سواء على أجهزة الكمبيوتر أو التلفزيون، باستخدام جهاز عرض خاص لهذا النوع من الأسطوانات الرقمية.

وعندما نتكلم عن «ثقافة عصر الكمبيوتر» فإننا نقصد أيضاً الظاهرة الجديدة التي تحققت في استغلال الصورة والتقطعات من خلال الاتصال المباشر بواسطة الأفلام الاصطناعية، ففي الوقت الحالي أصبح من الممكن الحصول على الأفلام من مصادرها الأصلية، حسب الطلب «أون لاين»، على شاشات الكمبيوتر المنزلي، من مصادرها الأصلية، أي من شركات تنتكر حقوق بثها موجودة خارج الحدود في بلدان بعيدة.

هذا التطور المذهل الذي تحقق خلال خمسة عشر عاماً أو أقل، لا شك أنه يؤثر على مفهوم «الرقابة» التقليدي العتيق ويفتح الفرصة بالتالي للمطالبة بإعادة النظر في مفاهيم عمل ما يسمى بجهاز «الرقابة» على التصنيفات الفنية.

أولاً أصبح من حقنا أن نساءل: ما معنى مصنفات فنية؟ ولماذا يوضع فن السينما جدياً إلى جانب مع فنون أخرى ووسائل أخرى للتعبير مثل عروض الفانوس السمري وشرائط الكاسيت والمسرحيات والأغاني والمعارض... إلخ.

أليس من حق السينما أن يوجد لها جهاز خاص «للتظيم» عروضها، ولا نقول لمراقبتها؟

إن الرقيب يراقب ويصدر قرارات الحظر في الأرض، فتأتي الأفلام للمشاهدين داخل منازلهم من الفضاء، أي من المحطات الفضائية عن طريق الأقمار الصناعية. والرقيب يحظر عرض أنواع معينة من الأفلام، فتأتي هذه الأفلام في حقايب القادمين من الخارج، وربما تسع منها نسخ لإهداء أو لغير ذلك. وأجهزة الكمبيوتر تستقبل ببساطة الأفلام السينمائية من خلال نظام Pay Per View.

فما العمل إذن؟  
قد يقول قائل إن المشاهدة الشخصية للأفلام في المنازل شيء، والسماع



يمكن أن يعترض أحد على فيلم تنقّل الآراء حول دعوتِهِ إلى تبني سياسات  
عنصرية في النظر إلى أبناء الوطن الواحد ناهيك عن أبناء الشعوب  
الإنسانية كلها!

إن المنع هذا أمر «استثنائي» لا يجوز اتخاذه معياراً للكوص عن مبدأ  
الحرية. أما التصنيف فكفيل بحماية حقوق الفئات المختلفة في مشاهدة ما  
يروقها من أعمال فنية.

ولو كان هذا المبدأ مطلقاً لما استبعدت الرقابة ٢٠ دقيقة من ثقافة فنية  
كبيرة بحجم فيلم «الجمال الأمريكي» مثلاً، بناء على طلب أسرة ذهبت مع  
بناتها وأبنائها لمشاهدته فوجدته «حريداً» أكثر مما يحتمل الغتيان والغتيات  
دون السن الصحيحة. هذه السن الصحيحة تعدد في قوانين المجتمع المدني  
في العالم كله بسن ١٨ سنة. وقد يرى أحدهم أننا في مصر يجب أن نرفع  
هذه السن إلى ٢١ سنة مثلاً؟

ربما... ولم لا؟

هذه الأفكار وغيرها مطروحة للمناقشة في إطار الحوار الحر المفتوح في  
جمعية نقاد السينما المصريين، التي لا تملك تغيير القوانين القائمة بل إن  
كل ما تملكه هو إثارة القضايا والتقدم للجهات المسؤولة بملفات القضية  
المطروحة من جميع جوانبها، والقيام بصمات الفنون في الوسط الثقافي  
السينمائي.

إننا نطالب الرقابة بالبدء فوراً في نشر اللوائح والقوانين القائمة حالياً  
التي تنظم عمل الرقابة، وإتاحة الفرصة لمناقشة قرارات اللجنة العليا  
للمراقبة، كما نطالب بنشر التقرير السنوي للمراقبة على الرأي العام حتى  
يمكن مناقشته علانية. ومن الضروري أن تنشر تقارير الرقابة على الأفلام  
المصرية والأجنبية عن طريق موقع مخصص لجهاز الرقابة على شبكة  
الإنترنت العالمية..

إنها دعوة لتقافية حقيقية تكفل لنا التقدم في هذا العصر الجديد، بدلاً  
من سياسة التعمية السائدة منذ العصر المملوكي حتى يومنا هذا.

نعرف عنهم شيئاً، لا علاقة لهم عادة بالمياة العامة ولا بالفكر وقضايا  
الفنون وغيرها، بل إننا نشفق على المشقف، أي مشقف يتولى مهمة  
«الرقيب»، فالعالم لا يعرف المشقف الرقيب حتى لو كان ناقداً سينمائياً،  
فسوف يواجه دائماً بالتناقض المحتم أو بالزواجية الولاة. وهي نقطة  
للمناقشة على أي حال.

إن لحنه من هذا النوع تملك بالتأكيد أن تمنع بعض الأفلام، ولا بد أنها  
ستمنع. فهذه ليست دعوة إلى إلغاء الرقابة بل إلى تطويرها وتعديلها  
وتحديثها بمفاهيم عنصرية جديدة أكثر مرونة وأقل تشدداً، في مجتمع يعانى  
معاناة مزمنة من تحطم المفاهيم واحتلاط الأمور وتدهور القيم الثقافية.

إن المطالبين بإلغاء الرقابة يحددون أنفسهم. فلم يصل مستوى النصح  
الاجتماعي والفكري في المجتمع في سنى المحاللات الأخرى المرتبطة  
بالحرريات العامة ولم يصل الجدل حول قضايا يعينها كنا قد اعتقدنا أنها  
رسخت في مطلع القرن الماضي، إلى حسم في اتجاه الانحياز النهائي  
للمجتمع المفتوح والحرية التي لا تفس.

وليس هذا كلاماً عن «دور الدولة» أو عن «موقف الحكومة»، فلا دولة  
ولا حكومة تستطيع أن تفرض ما لا يتفق على إقراره رجالاة الصفوة  
الاجتماعية أو الرأي العام.

إننا بالدعوة إلى وجود جهاز لتصنيف الأفلام ولجنة من أهل الرأي، لا  
ندعو إلى قفل الطريق على لجنة تقفّض جديدة، بل إلى الانفتاح الحر على  
مختلف التيارات والآراء، وإلى دفع الحدل فيما بينها بمسؤولية وأمانة، حتى  
يمكننا أن نعمل ونطور ونقطع خطوة على الطريق.

نعم من حق لجنة التصنيف أن تمنع فيلماً ما أحياناً. فكل الدول في  
العالم تمنع أحياناً. الأفلام التي يتفق أهل الفكر والرأي على منعها تحسباً  
لأصدقاء نكر صمو الهدوء والأمم الاجتماعية. فهل يمكن أن يطالب أحد  
بعرض فيلم يدعو إلى قتل فئة من فئات المجتمع أو تكفيرها مثلاً؟ وهل

## حطيل الخجولي و.. المنجم الشكسيري

د. أسامة أبو طالب

التقليعة الآفة في مسرحنا المصري ومحاودة ظهورها بشكل طاع مكتسح! يضاف إلي ذلك كل ما قدم من مشاهد مبارزة أو معركة أو جموع مظلمين أبعد ما يكون مظهرهم عن سمات الجندية وبهمة الحرب والانضباط! لكن شيئاً مهماً وجوهرياً يبقى لتناول محمد الخجولي وهو (اختياره للممثل) سواء تطرق هذا الاختيار بحطيل - أحمد ماهر الذي أثبت بشك لا شك أنه يعرف جيداً كيف يشعر حطيل (الغيور الحاد الطباع والدم والاحساس).. ولكن (الغيور فقط)! فعلى هذه الصفة اقتصر تفسير المخرج محمد الخجولي ولم تتجاوز رغبة الملحة في ذلك وهو ما نوضحه لاحقاً. وكذلك اختياره لـ **DESDEMONA** رغم تمسكه باسم حطيل بدلاً من **OTHELLO** وهو الاكتشاف الجميل لشاعر للتطرين خليل مطران في ترجمته للرائدة لهذا العمل - فكيف بناتني إذن أن ينادي البطل بنسبته العربية وتظل زوجته وحبيبته مملوكة بأسماء الأتوني؟!؟

يلتصّب إلي هذا الاختيار الجيد للممثل أيضاً هذه الطاقة الشابّة الواحدة لهشام عبد الله (ياجو) ذلك المتحرّك بحسب... الناطق بحسب... المنفعل بحسب... بشكل حالة حقيقية من الاقتاع تشاركه فيه أمانى البصطيحي (إميليا) زوجة كل ما نتمت به وقدمته من حضور متنع ووضوح في الرؤية والحركة والصوت وصق في الانفعال ملير للإعجاب! وأيضاً عبد السلام الدهشان - الملقّب الملقطي - في دور رودريجو الذي وفق المخرج في إضاعة طريق له يفسر له شخصية ويحدد اتجاهاتها وحركتها ونفقاتها كذلك لكي يخرج به مغلا مهزواً صالحاً للخديعة وأهلاً لأن يخذع كذلك.

على العكس من بقية الأبطال بدون استثناء والذين هربوا من رحمة عبادة المخرج ورعايته فسجنت القدرات المسرحية الجيدة لممثل قديم مثل محمد ريمان وممثل سمجهد دارس مثل مدحت الكاشف مثلما تأملت بمعامل شخصية جلال الهجرسي وسط هذا الإهمال أو التسيان الذي جالسه سقوط واضح في أزيائهم المسرحية!

إذ بدلاً من التروكات والهاليات أو الرداء الروماني التقليدي الجميل تحركوا تحت ملايس لا تعرف لها انتهاء ولا دالة! شأنها شأن اختيار ياسر فرج لدور كاسيو والذي مثل تجدياً عليه قبل أن يكون إداراً دور ملايس حطيل المهم الذي لا يتكفيه أن يكون أكثر وسامة. وإنما يتحتم أن يكون أملي جاذبية ورشاقة وحضوراً ربما يؤهله كمنافس قوي لحطيل فيزغيه على ديمونة ويهيم مركزه لديها. لكن ما حدث هو العكس إذ سرعان ما ظهرت علامات الاعتراض من صوفى التقي حين التهمه أو افترسه أحمد ماهر وساعد في هذا الالتهام وسامته غير المنقوصة هو الآخر والتي بدأ بها. ولونه البعيد كل البعد عن السمرة وبأروكة شعره المخفية بلون الكاسنتانيا. أما مدح فيقع على عاتق المخرج الذي زج به في معركة غير متكافئة!

ألا يحدث ذلك تناقضاً جلياً مع النصر المعروف ملقا والمعروض في نفس اللحظة على مسرح الهناجر؟ خاصة إذا تذكرنا أن العرض قد حذف منه كل ما يدرج عليه حطيل وأجوب أسباب كراميته له ورغبته في الانتماء منه لتكون النتيجة أن يظهر ياجو ميكر الأسباب مثبت الصلة بالذوق شيطاني المشاعر بمعنى جهالة التام بأسبابها لو لا ما علق بذاكرتنا من ثقافة تاريخية حول ياجو وحطيل وعلاقتها معاً ولو لا كفاءة هشام

تثير حطيل - مثل تراجيديات شكسبير - عدة إشكاليات للتلقي - وعلى مستوى النص الأصلي بدءاً من القراءة.. وفي ذهن المتفرج، إلى العرض أمام بصر وسمع المتفرج. وبين هذا وذلك تومض هذه الإشكاليات مطبنة عن كوتر حاد في عقل ومخيلة المخرج - يتبعه الممثل بالظبح - بمعدل يتزايد ويقل تبعاً لحساسيته وثقافته وعمق زوايا تناوله للعمل وحدتها واتساعها كذلك وتطورها.

إذاً ما افتقد المخرج والممثل والمثقي والناقد أيضاً تميز «زوايا الرؤية هذه»، وطغت نظرتهم إلى العمل بكونها: عامية.. شائعة.. مسطحة.. إلى آخر هذه الصفات التي تنهني عن فقدان التصور أو عمق وجدة وطرافة تناول والطرح والتجسيد.. سقطوا أو سقطت عقولهم ومخيلاتهم المبدعة مستسلمة أمام (تفسيرات دراجة سخيفة أيضاً ومقلصة للعمل اللذي العظيم) حينما يصفون هاملت بأنه (المتروك...)، وحطيل بأنه (تقيصه (المنفعل)، وليركونه (الأحمق المصدوح ضحية عقوق فلذات الأكباد) أو بالتحديد النسوة منهن.

أما خطورة مثل هذا التناول فكمن في (حنق فتحة العنسة الناطرة إلى العمل، مقترنة وناتجة عن ضلالة الرؤية المصرية إليه)، وكلامها ليس إلا فقساً شريعياً لمضالعة المعرفة والفكر في الحساسية أو الإحساس اللذي عكس التناول المبدع الذي هو مختلف كلياً سواء أكان صاحبه ملتقياً مجرد تذوق من قارئ متميز حساس أو لإعداد من مخرج يصف بالفقافة والإحساس والحساسية، أو ممثل يستطيع أن يجمع حين يقرأ ويكتشف.. حين يفسر ويضيف.. حينما يتناول.. ينطبق هذا على المخرج أيضاً وفي الدرجة الأولى.

كل هذه الأفكار والاعتبارات والخواطر والبديهيات ونقاط الارتكاز النقدي كذلك مرتب بعامري، وأنا في انتظار رؤية حطيل على مسرح الهناجر للمخرج محمد الخجولي في عرض سمته البساطة، أو هكذا أراد المخرج - لولا ما بدأ به من مشهد لرفعة ثنائية بين بطل العمل وبطلته - أحمد ماهر، ودينا عبد الله.

ولأن محمد الخجولي مخرج مجتهد، ولأن تجربته المسرحية قد شدتني فتابعته خطواتها خطوة، بخطوة، فقد اعتقدت في عقلي مقارنة سريعة فورية بين عمله هذا وأعماله التي شاهدتها قبلاً. وأحدتها حربا ليس للكتاب والباحث المفكر المتعمق شوقي عبد الحكيم كي تقول لي أو تسألني: لم هذا؟ أو ما هذا؟ وحاجته وحاجة النص والعرض (الضوضونية) إليه؟ لا أعرف جميعاً أن ديمونة هي حبيبة حطيل، وأن حطيل مله بها مثلما عرفنا أن (الفرص على المسرح في كثير من الأحوال إذا أريد به أن يكون مقنعاً لا بد له أن يكون من الرافضين).

علارة علي انتقام ما أضرنا إليه من ضرورة لا يبررها إلا انتشار هذه



ولكي تتأكد المغارقة بأنه لهذه الأسباب وأولها: البعد عن الصغر في المنجم الشكسبييري العميق. والاكتماء بما أشيع عن عطيل وعرفت به من أنها مسرحية عن الفيرة والشرقي الغيور والفراسة الإيطالية البريلة الوداعة فقد نجحت ليلة العرض الذي حضرته وستلج كذلك في توقعاتنا حينما يكثفي المشاهد بهذا (المغزي) ويقنع الناقد بما تحقق لها من هذا التفسير النقدي الشائع رغم كونه يكشف عن رغبة محمد الخولي، الضجولة في رؤية (الوجه الشكسبييري الآخر) والذي سوف يصل إليه هو وغيره من الجادين بكل تأكيد بالمدايرة، وبالإستعانة بوظيفة «الدراماتورج، المرجعي العام... تلك التي لا تزال تحتاج - مثل المصطلح نفسه - إلى توضيح وشرح وتفسير مثلاً يحتاجه غالبية من المخرجين وإن لم يجاهروا بذلك.

عبد الله وفهمه المسبق للدور لوقع به ووقعت المسرحية بهما معاً. أما عن الفراغ المسرحي وعناصره ملته فقد تحقق منه بدرجة كبيرة في عمل د. فوزي السعدني المخصص وما يتناسب مع هذه المنصة المسرحية المحدودة ميزانية ومساحة والتي تنافي بتأريحها وإمكاناتها عن أي بهرجة وأي تكلف. لكن السؤال المطع ينطق هكذا ألم يكن يستطيع الدكتور فوزي السعدني أن يقدم ما هو أهدأ وأرق وأصغر مادام قد استطاع أن يقدم التصميم المقنع لملايس إميليا الهادئة علاوة علي ملايس أحمد ماهر.

كذلك فيما عدا (المشكلة البيضاء التي تشبه بشاكير الحمامات، والعبادة الأولى التي ليس فيها أي ملمح روماني علي الإطلاق!

نقطة أخرى تزدح علي جمالية العرض في مشهد اقتناص عطيل والهجوم عليه والذي بدأ ركيكاً وسطحياً حركياً وأدائياً وحوله عري صدر أحمد ماهر إلي شيء يشبه السيرك وهو ما هدد بالسقوط لولا جودة أدائه ونطقه وحضور مشاعره ونصح إبعالاته لكي نلجج مسرحية عطيل أخيراً باعتبارها (ميلودراما الفيرة المقاتلة) وليس أبداً ما أرادته محمد الخولي من أن تكون طرحاً سياسياً علي حاضر معيش أو تجسيدا لحدة صراع بين الشرق والغرب!

## أسطورة إحياء الموسيقى الفرعونية

د. زين نصار

جميع المشاركين والسامعين على عقد المؤتمر بالقاهرة نهاية العام الحالي (٢٠١١) لتحقيق الأهداف القومية للمشروع وتم عمل لجنة تحضيرية برئاسة رئيس الجامعة حضرها ٢٧٠، في تخصصات مختلفة وتم توزيع مجموعات العمل من واقع محاور المؤتمر، وممازى العمل مستمرا من أجل إحياء مشروع الموسيقى الفرعونية القديمة.. إلى هنا انتهى التحقيق الصحفي الذي كُتبه الأستاذ/ محمد حبيب ونشر بجريدة الأهرام في (٢٠١١/٦/١٢).

وفي البداية لابد أن نتفق أننا جميعا نشجع وندهم كل بحث علمي جاد، للوصول إلى مزيد من المعرفة وتحقيق الجديد من الاكتشافات، وقد حظيت الحضارة المصرية القديمة باهتمام العالم أجمع، بعد أن انتهر بعلمة تلك الحضارة وطوبوها وفنونها. ويمكننا أن ندرس المنح لأنا خاصة بعد أن تم حل رموز اللغة الهيروغليفية عقب اكتشاف حجر رشيد، فيمكننا أن نعرف الأدب والمعمارية الاجتماعية وتاريخ الحكام، لأن كل ذلك مدون على جدران المعابد والمقابر. أما فيما يتعلق بالموسيقى فإن الأمر يختلف، فقد وجدنا صور الآلات الموسيقية في مصر القديمة وليس هذا فقط، وإنما عثرنا أيضا في المقابر على الآلات الموسيقية نفسها، ويمكن لأي زائر المتحف المصري بميدان التحرير بالقاهرة أن يشاهد تلك الآلات معروضة للجمع.

وفي (٢٠١١/١١/٩) كتبت في جريدة القاهرة الأسبوعية تعليقاً على ما ورد في جريدة الأهرام في (٢٠١١/٦/١٢) عن هذا الموضوع، ولى عدد من الملاحظات على هذا الموضوع الأسطورة، أوردتها هكذا يلي:

- لم العثور على العديد من الآلات الموسيقية في المقابر المصرية القديمة، وهي موجودة - كما قلت - في المتحف المصري بالقاهرة، وفي العديد من المتاحف في العالم.

- الصور الموجودة على جدران المقابر والمعابد للعازفين وهم يسكنون آلاتهم الموسيقية، توضع لنا كيفية إمساك المازف لآلة التي يعزف عليها.

- عرفت الحضارة المصرية القديمة كل فصول الآلات الموسيقية التي نعرفها اليوم سواء كانت آلات وترية أو آلات نفخ أو آلات إيقاعية، باستثناء الآلات الوترية ذات القوس، أي تلك التي تصدر الصوت بمرور القوس على أوتارها، فلم نعرفها الحضارة المصرية القديمة.

- الآلات الوترية تخشع تسوية (منضب) أوتارها أحياناً والعازف ممسك بها، فما بالنا وهي موضوعة في المقابر منذ آلاف السنين، إذن نحن لا نعرف - حتى الآن - النضات التي كانت تسوى (تنضب) عليها أوتار الآلات الموسيقية في الحضارة المصرية القديمة، فكيف ستضبط العزف عليها.

- آلات الناي التي عثر عليها في المقابر في مصر القديمة، تتميز بأن طول عمودها الهوائي (ثابت) وكذلك قطر

للمرة الثانية أكتب عن هذه القضية العلمية التي تكاد تنتهى وسط زحمة الأحداث برغم أهميتها. فقد نشر في جريدة الأهرام يوم (٢٠١١/٦/١٢) على الصفحة الخامسة عشرة موضوعاً بعنوان "مساهمة من الاتحاد الأوروبي وجامعة حلوان مشروع قومي لإحياء الموسيقى المصرية الفرعونية القديمة". وأضاف كاتب الخبر يقول: "في إطار المشروع القومي لتحديث الدولة ومواكبة تطورات العصر وتنظيمها لدور الجامعات في إحياء وتأسيس الثقافات القومية، تقوم جامعة حلوان بإعداد مشروع قومي لإحياء الموسيقى المصرية الفرعونية القديمة بالتعاون مع علماء متخصصين من كل من ألمانيا وهولندا وسويسرا، ويدعم ومساهمة الاتحاد الأوروبي".

وأنة قد تم الاتفاق مع الجانب الأوروبي على عقد مؤتمر دولي تشارك فيه مصر ودول العالم ويتم الإعداد له حالياً بعنوان (الموسيقى المصرية العبرونية) والذي سيقع بالقاهرة، ولكن نضعنا للمشروع القومي، وعقد مهرجان سنوي في مدينة الأقصر لعرض المؤلفات والأدب الموسيقية والغنائية للمؤلفين المصريين والأجانب على أن تقدم فرقة موسيقية فرعونية كهدف سياحي وإعلامي ومرافقة رحلات الآثار المصرية في جولاتها المتعددة إلى الدول الصديقة في كل أوروبا وآسيا وأمريكا، وأن المشروع القومي تبلغ تكاليفه المبدئية للمرحلة الأولى خمسمائة ألف جنيه حيث سيستغرق المشروع ما بين (٢٤ و٣٠) شهراً ويهدف المشروع إلى إعادة تصنيع الموسيقى المصرية القديمة بنفس المواصفات من آلاف السنين وتشكيل فرق موسيقية فرعونية وإنشاء مخف لهذه الآلات على أن يختار موقعه جوار أحد المعابد المصرية القديمة وكذلك إيجاد فرص عمل جديدة لشباب الخريجين في مجالات فنية وثقافية ومهنية. وعن خطة العمل قال مدير مركز دراسات وبحوث التنمية التكنولوجية بالجامة أنها تعتمد على جانبين أساسيين هما الجانب العملي والجانب البحثي من خلال النماذج الموجودة بالفعل (الأصلي) في المتاحف المصرية ودول العالم، والأبحاث والدراسات السابقة في هذا المجال خاصة لغة إشارات اليد وتقارير علماء الآثار عن العلامات والحروف والمنقوشة، ولجنة علماء الاجتماع عن طباع النشوب، أما الجانب الآخر فهو على تنعدي بتشكيل لجان علمية لقياس واختيار النماذج المطلوبة والتعرف على نوعية الحامات المصنوعة منها الآلات.

وعن بدء العمل بالمشروع القومي يؤكد مؤسس المشروع وأمين عام المؤتمر الدولي، أنه تم بالفعل عقد عدد من اللقاءات بين الجانبين الأناشي والهندي متعللاً في معهد جوته وأسأته وخبراء، وتناولت اللقاءات الشرح التفصيلي ومراحل الإعداد والتنفيذ وعمل اللجان الثلاثية المشتركة، وتم الاتفاق على جميع الجوانب. وأضاف مؤسس المشروع أنه تم الاتفاق مع



صحفي على بقاعة سيد درويش بالهرم في العاشر من يونيو ١٩٩١، وحضره كل المهتمين بهذا الموضوع العلمي المهم. وقد نشر ما دار في ذلك المؤتمر الصحفي في صفح اليوم التالي وخاصة في جريدة المساء، ويمكن الرجوع لما نشر فيها عن الموضوع.

إنه من دواعي السعادة لكل مهتم بالعلم أن تقوم مؤسسة علمية لها مكانتها بعقد المؤتمرات أو إنجاز أعمال علمية أو اكتشافات، ولكن بشرط واحد أن يستند ذلك على أساس علمي راسخ والجدير بالذكر أنه لم يتم الرد على التطبيق الذي نشر عن هذا المشروع القومي في جريدة القاهرة الأسبوعية يوم (٢٠٠١/٩/١١) حتى لحظة كتابة هذه السطور.

- فوجئت بأن برنامج (مساء الخبر يا مصر) يوم (٢٠٠٢/٦/٣٠) يحرض نفس الموضوع من وجهة نظر واحدة. ولم تتم الإشارة إلى الأبحاث التي قام بها الأستاذ/ أحمد المصري في صميم الموضوع.

ونظرا لعدم إحاطة القائمين على البرنامج بالموضوع فقد تم عرضه كأنه فتح مبین. والحقيقة غير ذلك.

وفي الختام أود أن أؤكد أنني أساند وأدافع عن كل جهد علمي في الانتهاء الصحيح لهذا واجب، أما عن المشروع الذي تناوله وهو عن إحياء الموسيقى في الحضارة المصرية القديمة) فذلك أمر مستحيل وهو أقرب إلى الأساطير منه للواقع، ولواقع البحث العلمي على وجه الخصوص.

إن الجامعة التي تتبنى الموضوع جامعة تقدرها وتحترمها ولذلك أتوقع أن يكون المنهج العلمي هو دليل العمل في مثل هذه المشروعات القومية.



الآلة، ويعد القيوب على جسم الآلة بعضها عن بعض، لذلك فقد قام العالم المصري الراحل أحمد المصري (١٩٢٠ - ٢٠٠٠) بدراسة مهمة ومنشورة. منذ أكثر من أربعين عاماً، حدد خلالها السلام الموسيقية التي كانت

مستعملة في الحضارة المصرية القديمة، وكذلك الأبعاد التي احتوت عليها تلك السلام الموسيقية.

- كتب د. محمود الحفني عن الموسيقى في الحضارة المصرية القديمة في كتابه (موسيقى قدماء المصريين) عام ١٩٣٦، و(موسيقى الممالك القديمة) عام ١٩٥٢.

- الجانب المهم والجدير بالمناقشة والاهتمام، هو أن الآلات الآن بين أيدينا، فكيف لنا أن نعرف الألسان التي كانت تصدر عن تلك الآلات ونحن لم نكتشف - حتى الآن - وسيلة للذيند الموسيقي عرفها الموسيقيون في الحضارة المصرية القديمة؟ وأي شخص يقول بغير ذلك فليعلم أن يقدم الدليل العلمي القاطع على ما يقول، ولا يقدم لنا مجرد افتراضات رجما بالغيب. والسؤال الآن هو كيف إذن سيتم إحياء موسيقى لا يمكن معرفتها أو الوصول إليها؟

المؤتمر الذي تضم لجنته التحضيرية (٢٧) عالما في مختلف التخصصات، هذا المؤتمر يمكن أن يبحث العديد من جوانب الحياة في الحضارة المصرية القديمة، أما أن تتعرض للموسيقى بالصورة التي وردت في التحقيق الذي نشر في جريدة الأهرام يوم (٢٠٠١/٦/١٢) .. وبعد ذلك يتم الإدعاء بمعرفة الألسان التي كانت تزدى في الحضارة المصرية القديمة، وكذلك الإدعاء بأنه سيتم إحيائها، فهذا كلام غير مقبول لأنه لا يستند على أي أساس علمي.

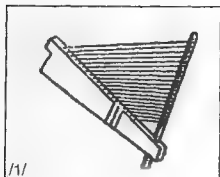
أما عن موضوع تصنيع آلات موسيقية تكون مماثلة للآلات التي عثر عليها في مقابر قدماء المصريين، فلو فرضنا جدلاً أن هذا التصنيع قد تم، فمما ستعزف تلك الآلات؟ هل ستعزف ألحانا معاصرة أم قديمة بدرجة أو بأخرى؟ أم أنها ستقدم مؤلفات مصرية وأجنبية كما قيل؟ أم ماذا؟ إذا كان المقصود هو العرض، فالآلات الأصلية معروضة بالفعل بالمتاحف، أما إذا كان المقصود أن يلبس بعض الأشخاص ملابس فرعونية للإيهام بوجود الجو المصري القديم، فهذا موجود بالفعل في القرية الفرعونية في الجيزة. وبالطبع لا مانع أن تكون فرقة موسيقية يرتدي أعضاؤها الملابس الفرعونية بشرط واحد أن يكون واضحا تماماً أن ما ستعزفه هذه الفرقة من ألحان لا علاقة له مطلقاً بالموسيقى في الحضارة المصرية القديمة.

والسؤال هو هل تم عرض هذا المشروع - الذي يقال أنه قومي - قبل البدء فيه على المتخصصين في أكاديمية الفنون وهي صرح علمي عملاق، وبه أقسام لعلوم الموسيقى متخصصة في الموضوع؟

منذ أحد عشر عاماً حدثت ضجة متشابهة وتم الرد عليها في مؤتمر







1/ كاسات معدنية  
2/ آلات هارب فرعونية  
3/ عازف هارب من عصر رمسيس الثالث  
4/ كاسات معدنية  
5/ آلات هارب فرعونية  
6/ عازف هارب من عصر رمسيس الثالث

## سيفينا الخيال العلمي

محمود قاسم

القصة القصيرة التي تدور في ست صفحات قد كتبت عام ١٩٦٨، أي بعد فترة قصيرة للغاية من عرض الفيلم، وربما في نفس الفترة من نشر الرواية التي طبعت بعد نجاح الفيلم.

ففي الوقت نفسه الذي حدد فيه الفيلم تاريخ الأحداث بكل وضوح، فإن القصة التي كتبها ألدوس أشارت إلى أن الأحداث تدور في زمن مستقبل بعد حدوث الحرب العالمية الثالثة، وأن المدن في ذلك العصر ستقام على عمق كبير من سطح الأرض بعد التلوث الكبير الذي أصاب العالم دون تحديد للتاريخ، لكن يمكن أن نقول إن هذا قد يستغرق نصف قرن على الأقل.

وبدا كوبريك بعد عرضه للفيلم منذ فترة، وقبل إنجاز فيلمه الأخير «عيون مغلفة بتاسع»، لكن المرض والموت لم يسعفا للإنجاز فوقعت الأوراق بين يدي ستيفن سيلبرج، وبدأ يعد ترتيب أوراقه من أجل تقديم الفيلم بالصورة التي رأيناها. وسيلبرج له باع بالغ الأهمية في سينما الخيال العلمي، وقد عرف أن أبطال هذه الأفلام من الأطفال. فبدا كأنه قد وجد ضالته في النص الذي لم يستطع كوبريك أن يهجزه. فهو يقدم أفلامه غير مأخوذة عن نص أدبي مثل «لقايات عن كبت مع النوع الثالث»، عام ١٩٧٧، ثم E.T. الذي تحول فيما بعد إلى رواية ملثما حدث مع «أوديسا الفضاء» إلا أن المرة الوحيدة التي تعامل فيها مع نص من الخيال العلمي المأخوذ عن نص أدبي كانت في «حديقة الدنيا صورات» للكاتب مايكل كرايرون.

ليست لدينا معرفة مؤكدة بحدوث التغيير الذي أحدثته كوبريك على النص الأدبي، فمن المعروف أنه عندما نقبض قصة قصيرة إلى فيلم روائي فإن من حق كاتب السيناريو أن يضيف الكثير في فيلمه، خاصة أن أفصوصه ألدوس تدور في فترة زمنية قصيرة في مكانين مختلفين بين منزل معاصر للحقبة المشار إليها، في مدينة تقام أسفل قاع الأرض، حول اثنين من المخلوقات الآلية يسكنان منزل السيدة مونتكا سوينتون، الأول هو الروبوت الدب تيمى، والثاني الطفل الآلي «دافيد» الذي تبنته ربة المنزل الشابة في مدينة مزدهمة للسكان. فصار ممنوعاً على الأزواج أن يجذبوا إلا بموافقة رسمية، لذا اتخذت لها أبا من الروبوتات، ونحن لا نعلم هذه الحبكة إلا في السطور الأخيرة من الأفصوصة.

أما المكان الثاني الذي تتحرك فيه الأحداث، فهي المؤسسة الاقتصادية التي يتولى إدارتها الزوج هاري سوينتون، والذي كان في اللقطات التي يتبادل الروبوت فيها على أمه الصناعية، يعلن إلى عملاء مؤسسته التي تتحرك من صنع رويوتا ذكية بعد مناعب عديدة مع الروبوتات التي تنفذ الذكاء الصناعي، وكان بالفعل قد جرت نجاح هذا الابتكار قبل إعلانه على الناس في بيته، فهو حين يعود إلى الدار يكون في انتظاره خبران يودى أحدهما إلى الآخر، فقد أرسلت له السلطات خطاب موافقة لإنجاب طفله الأول بعد انتظار استمر أربع سنوات.

أما الخبر الثاني فهو أن الابن الصناعي دافيد لم يلبث جدارة في موضوع «البهنة»، وأن الدب الدمية، قد أثبت تفوقاً، فيقرر الزوجان إبعاد دافيد إلى مصنع الروبوتات.

هذا هو النص الأدبي الذي بدأ مختلفاً تماماً بالنسبة للفيلم الذي أخرجه سيلبرج في عام ٢٠٠١، فمنذ في بداية النصف الثاني من القرن الجديد، وفيه استطاع الإنسان أن يصنع روبوتاً له مشاعر إنسانية. والحكاية أن ابن الأسرة أصابته حالة صحية ميؤوس منها تماماً، وعلى الزوج هنري أن يدبر

هذا فيلم حقيقي من سينما الخيال العلمي. ليس فقط لأنه من تأليف واحد من أهم أدياء الخيال العلمي، بل أيضاً لأن المخرجين الاثنين اللذين قاما بتحويله إلى فيلم لهما باع طويل في إخراج أفلام مهمة مأخوذة عن أدب الخيال العلمي الحقيقي، وليست الروايات الهامشية التي أخصيت هذا النوع من الأدب قيمة أقل، وقد كان في تاريخ أدب هذا النوع الكثير من الروايات التافهة.

هذان المخرجان هما ستانلي كوبريك، وستيفن سيلبرج. الأول قدم أفلاماً مهمة من طراز «دكتور سترنجلوف»، أو كيف يمكنك أن تصنع القنبلة النووية، عام ١٩٦٦، وهو في العام التالي قدم فيلمه المهم ٢٠٠١ «أوديسا الفضاء» عن نص للكاتب آرثر كلارك الذي حول، فيما بعد، إلى رواية مهمة كتب منها كلارك فيما بعد ثلاثة أجزاء تحولت إلى أفلام هي: ٢٠١٠ «أوديسا الفضاء»، و٢٠٦١ «أوديسا الفضاء». لكن سبقي الرواية الأولى والفيلم المأخوذ عنها هما الأكثر أهمية.

وقد كان هذا الفيلم هو أحد الأعمال القليلة التي قامت بالتطوير لصورة المستقبل، ووضع فلسفة حقيقية عن العلاقة بين العلم والحياة للمعاصرة، حيث تركز الصراع بين الذكاء الصناعي المتمثل في الروبوت هال، وبين الذكاء البشري المتمثل في رواد الفضاء الذين يقودون، في الكون الخارجي السفينة، «نوسترومو»، التي تمثل قمة ما توصلت إليه التكنولوجيا من تطور.

وقد بدأ الفيلم كأنه يحسم المنافسة، أو قللت للمعركة إلى مصالح الطرف الأول، الذي بدأ مغروراً بما حققه من إمكانيات تصعد الذكاء الصناعي، أما الفيلم الثالث للمخرج كوبريك فهو «البرقالية، الآلية» المأخوذ عن رواية للكاتب البريطاني اتسوني بيرجيس، التي تدبأ فيها بشكل السلف في المستقبل، والفيلم والرواية يتنميان إلى لخيال العلمي، والخيال السياسي، وأيضاً روايات المستقبل معاً، وقد بدأ كوبريك كأنه يعد لفيلمه الجديد «الذكاء الصناعي» المتمثل في عام ٢٠٠١، بعد أن علت الأصوات أن عام ٢٠٠٢ سوف يتأخر في الوصول قياساً إلى الشكل الذي تنبأ به العلماء، وأدياء الخيال العلمي، باعتبار أن كلارك عالم كبير في الكهرباء النووية بالإضافة إلى مكانته في أدب النوع، حيث إنه الثاني في الأهمية بلا منازع بعد إسحاق أزيموف في النصف الأخير من القرن العشرين، ويأتي من بعده أسماء أخرى منهم راي براد بوري، وستانليف ليم، وديان ديتس.

كان من الواضح أن المخرج قد وجد نصه الجديد من أجل التأكيد أن الذكاء الصناعي سوف يتأخر في الوصول، وأن الإنسان سوف يحسم دوما مسألة السيادة في الذكاء والسيطرة على العالم لصالحه، حتى وإن كانت الأحداث تدور في بداية النصف الثاني من القرن الحادي والعشرين.

النص الأدبي الذي وقع عليه كوبريك يحمل عنوان Supertoys Last All Summer Long للمؤلف بريان الديس، والغريب أن هذا



الأعمال، فإن السينما، والأدب قد قدمت هذه الفكرة بشكل مقارب. منها فيلم «رجل القرن» الذي قام ببطولته روين ويليامز في بداية عام ٢٠٠٠ والمأخوذ عن أقصوصة لإسحاق أزيوف، حول التحول البطيء الذي يحدث لروبوت من أجل أن يتحول إلى كائن حي، يحاول الأدب، والسينما، عند السفر إلى المستقبل أن يصور الشكل المتوقع للذكاء الصناعي وللتطور الذي يمكن أن يحدث له، وقد أطل سبيلبرج هنا في الزمن، ومزج بين الخيال العلمي، والفاثانازيا الطمعية، لذا يمكن أن نتوقع أن نرى نفس الروبوت يعيش في علاقة مشابهة حين تصيب الشيفوخة والديه، بالديني، لكن السيناريو الذي كتبه سبيلبرج راح إلى مناطق أخرى، فبدأ كأنه يلتقط أفكاراً درامية عديدة من قصص وأفلام متعددة، منها فكرة «بينوكيو» القائمة على فكرة أن التمثال الخشبي الذي ابتدعه نجار إيطالي قد دبّت فيه الحياة، ومنها سيكونون هم للروبوتات.

هذه الإضافات، غير الموجودة في أقصوصة أديوس، أبعدت الفيلم عن هدفه، وأيضاً عن اسمه الذي اختاره المخرج، فهناك مشاهد طويلة لما يدور في المدينة حين يتم وضع العشرات من الروبوتات التي تم القبض عليها من أماكن عديدة، ووضعها في أقفاص قبل إعدامها إلكترونياً، ومن بينها روبوت «أندرويد» الذي تستخدمه النساء في إشباعها جنسياً، لكن الشعور الإنساني لديه يبدو معدوماً، أو قلقل أنه مثل بعض السافاجين من البشر

الابن البديل، وهو عبارة عن روبوت يحمل سمات طفل في الثامنة من العمر يدعى دافيد (هالي جويل أو سمونت)، يحس لأول مرة بشعور البدوة، لكنه روبوت، معدته عبارة عن معدات صناعية، فلا يأكل أو يشرب. ولا ينام أو يفكر مهما مر عليه الزمن.

وبنال الروبوت الابن اهتمام الأسرة، خاصة الأم، لكن المعجزة لا تلبث أن تحدث، فالابن البشري يشفى من مرضه، ويعود إلى المنزل ليواجه بخصومة من الابن الصناعي، الذي يتعامل معه بعناد وعنف شديدين لدرجة أنه يكاد أن يقتله وهو يسحبه معه إلى حمام السباحة، مما يدفع بالآب إلى اتخاذ قرار بالتخلي عن الروبوت دافيد، في مقابل الاحتفاظ بابنه الحقيقي.

ولعل هذا القرار، استبعاد الروبوت الابن عن البيت، هو نقطة التشابه الوحيدة بين الفيلم والأقصوصة، لكن الأم التي تأخذ ابنها إلى منطقة المخلفات الصناعية في الفيلم تبدو نادمة لاتخاذ القرار، فقد أحست بأهمية حقيقة تجاه الابن.

ودافيد في الفيلم ليس روبوتاً آلياً تقليدياً، بل هو Android أي آلي له ملامح البشر، وجلودهم، وذلك بخلاف الآليين الكثيرين في الفيلم، والذين أثبتوا العداء للإنسان فراح البشر يخضعون منهم في مهرجانات قومية تبدو فيها عملية التخلص من الروبوتات أشبه بما يدور في أفلام الحلبات القديمة، ومصارعات الثيران الحديثة.. ومادامتنا نتناول الفيلم بالمقارنة بغيره من



الروبوت بأنه «ابن». العرض عند سبيلبرج هو أن يتحول دافيد إلى آدمي، أما ألدس فلم يفكر بهذا المنطق بالمرّة وهو المنطق الذي سبقه إليه آيزنبرغ، لكن ما حدث في فيلم «رجل القرن» إخراج مريس كولميس كان أكثر بلاغة، فالهدف واحد في الفيلمين، وهو تحويل الروبوت إلى إنسان حي، مهما طال الزمن، وأتته شرف الموت بعد أن ابتاع لنفسه بكافة ما لديه، شرف التشبه بالبشر، بأن يحب مثلهم، حتى وإن كانت معدته مصنوعة من أسلاك كهربية.

وقد بدت بلاغة فيلم «رجل القرن» في أن الروبوت غير من تركيب أحشائه، فصار إنساناً، ليس حين تبادل القيلة والغناء التي يريغها، بل حين أخرج الريح من معدته أمامها ملثماً يفعل البشر.

في «النكاح الصناعي» صار على دافيد أن يشعر أنه بأمومتها نحوه، وفي تلك المرحلة كان قد بلغ قمة مراده، وصار كالإنسان الحي، ورفد في أحضان أمه العائدة إلى الموت كي يعرف طعم الموت معها.

انقل الفيلم إلى الفنتازيا حين انسحبت المدن إلى أعماق البحر، حيث ظل دافيد نائماً طوال عشرين قرناً أخرى من الزمان، حيث يقبع شمال الساحرة القادر على تحويل بيوتكيو ودافيد إلى كائنات حية فيما يشبه أساطير العالم القديم وعلى رأسها أسطورة «بيجماليون». الفارق واضح بين النص القصصي الذي كتبه بريان ألدس، وبين الفيلم، ومن الواضح أن خطوطاً كثيرة قد أفلتت من المخرج الذي يبدو عادة محترف كتابة وإعداد هذا النوع من الأفلام. لكن فيلم ٢٠١٠، بدأت أحداثه بما يشبه الغموض وليس الفنتازيا، حين تقابل مجموعة من قروم ما قبل التاريخ بطلم غامض يخرج من بين الصخور مطلقاً صغيراً غريباً يبحث القردة على الصراخ وضرب الطلم بقوة. ثم يتنقل بنا إلى بداية القرن الحادي والعشرين مع سفينة الفضاء «نوستروم».

أما سبيلبرج فإنه بدأ فيلمه في إطار الخيال العلمي، وعندما استندت أفكاره نفسها لجأ إلى ما يشبه الغموض، مطلقاً سؤالاً عن السبب الحقيقي إلى مزج التخيل العلمي بالأسطورة بالخرافة.

الذين يقتلن النساء بعد أن يجمعهما فراش واحد. وليس اللص السيمائي هنا فقط ضد الألبين بل أيضاً ضد البشر، فالروبوتات تغل من الحياة، وتستحق القتل، مثل الروبوت الذكر، الذي يهرب بدافيد من أجل أن يريه العوالم الأخرى، أما الناس فقد بدا عليها الكبد، والتجشؤ وهم يتعاملون مع الألبين، الذين افتقدوا التعاطف طيلة الفيلم الذي حول مدينة المستقبل إلى شبه أقيية. فالجنس والقتل يبدان بمثابة لذة، باعتبار أن «الماركيز دو صاد الروبوت، سيظهر في المستقبل. ذلك الذي يتلذذ بالجنس والدم المتساب من المشيقة في نفس اللحظة. لذا فالفيلم يرى أن الروبوت الذكر «جو» (جود لو)، يستحق ما حدث له ويصوره الفيلم كفعل جنسي بذال قيمة ملموسة مقابل فعلونه.

ولعل ما قصدها في بداية الحديث إلى أننا أمام فيلم خيال علمي حقيقي هو تلك المشاهد التي تم فيها تصوير مدينة المستقبل، الفارقة في الضوء الصناعي، فهذه مدينة بنما العلم والتقنيات. لا تكاد تعرف وجوه البشر عن قريب، سوى الأطفال، مثل الصغيرة التي تتألف مع دافيد، وهي التي عملت، من خلال أبيها المسئول عن إخراجها من أفضاف المطلوبين للإعدام، أما الروبوت «حو»، فقد بدا جامداً فأفد اللص بكس دافيد الذي يمكن قراءة أفكاره، ومشاعره على وجهه بسهولة، ويبدو أن فكرة التحرف على المستقبل، وفكرة الأمومة الصناعية، والبنوة الصناعية أيضاً، لم تجد الكثير من الأحداث الدرامية فأضاف المخرج حكاية أسطورة «بيوتركيو»، وهي فكرة تحويل شيء مبيك مادي إلى كائن حي ينطق ويحس، ويتم ذلك عن طريق الساحرة التي يبحث دافيد عنها من أجل مساعدته في العودة إلى أمه مونيكا حيث إن يشعر الابن الروبوت بالراحة إلا إذا أوقظ مشاعر الأمومة لدى أمه بعد أن تركته في غابة الغابات الآلية.

وهنا فإن الفيلم أبعد، بشكل واضح، عن إطار الخيال العلمي ليدخل عوالم الفنتازيا، ومن المعروف أن هناك تضاد شديد بين التحفيز العلمي والخرافات، فالغريب أن الأم ترد إليها الحياة عن طريق ساحرة بعد ألفي عام من رحيلها، ويتم ذلك لساعات قصيرة من أجل إشباع مشاعر الطفل

## من روائع كان قبض الريح

سمير فريد

السينما

أنه موظف ناجح يعيش في منزل خاص تتوفر فيه كل الاحتياجات والكماليات بما في ذلك بيت مححرك على سيارة للرحلات (كارافان) نراه في حديقة المنزل، كما أنه زوج ناجح أمضى ٤٢ سنة من الحياة «المستقرة» مع زوجته هيلين، وهما والدان ناجحان لابنتهما جيني التي تخرجت في الجامعة وتعمل في دنفر، وتستعد للزواج من صديقها راندال، كل شيء إذن يبدو على خير ما يرام في حياة شميد، ولكنه ما أن يحال إلى التقاعد حتى يدرك معه أن حياته كانت قبض الريح.

لقد ظل شميد يعمل طوال عمره من التاسعة صباحاً إلى الخامسة بعد الظهر ليوبر لنفسه وأسرته هذه الحياة المريحة التي تظل من أي نقص مادي، ومع إحالته إلى التقاعد توقفت آلية حياته المعتادة، وأصبح لديه الوقت ليتفكر في معنى هذه الحياة، وما أن فكر حتى أدرك كم هو نص، وكم كانت حياته تعمة. ويحاول شميد أن يعيش ما دام أنه على قيد الحياة، ولكنه يفضل، فإلماضي يعيش في الحاضر ويصنع المستقبل.

عبر بايني عن رؤيته الحادة بأسلوب ذهني صارم يثير عقل المتفرج أكثر مما يثير عواطفه، ورغم السخرية المريرة التي ربما تجعل الفيلم من أفلام الكوميديا السوداء عند من يعطيهم التصنيف.

ويضاهي جاك نيكلسون مع هذا الأسلوب ويوظف أدائه وإلقاءه للتأكيد عليه، فتحن لا تعاطف معه بقدر ما تأمل ما يدركه وتفكر فيه. ويقدر ما يبتعد بايني عن التبسيط السياسي ولا يدخل من بطله مجرد ضحية للمجتمع الرأسمالي، بقدر ما يقرب من بعد إنساني عام يجعله على نحو ما «سيوف» أمريكي من عصرنا، والذي أصبح فيه نمط الحياة الأمريكية حلم أغلب الناس.

مثل دائرة حياة بطله المغلفة بأخذ البدء الدرامي للفيلم شكل الدائرة المغلفة، إذ يبدأ بحل التقاعد الذي تقيمه الشركة على شرف شميد، وينتهي بحل زواج ابنته. وبحل حل التقاعد، بل قبل الحلين يقدم المخرج ثلاث لقطات متوالية هي «برولوج» أو مدخل سينمائي خالص إلى عالم الفيلم، والمفتاح الذهني لتلقيه، والكشف عن عناصر أسلوبه: اللقطة الأولى للمدينة في منظر عام، والثانية لمبنى الشركة في منظر عام متوسط، والثالثة لبطله يغادر مكتبه في منظر متوسط، ويعلق مفتاح الكهرباء ليسد الظلام. ويذهب على الألواح في اللقطات الثلاث الأبيض والأزرق، لونا الموت، ولا تتحرك الكاميرا. إنها لقطات أشبه بقطات المسرح الثلاث.

وبنفس الأسلوب، وبعد حل التقاعد، نرى منزل شميد من الخارج في منظر عام، ثم من الداخل وهو مع زوجته في منظر عام متوسط، ثم في منظر عام وهو يبدأ أول أيامه بعد التقاعد في منظر متوسط. وفي هذا اليوم الأول يرى شميد على شاشة التلفزيون إعلاناً عن جمعية تدعو لمساعدة أطفال أفريقيا البكمي باختيار أحدهم وتبلغ ٢٢ دولاراً في الشهر للانفاق عليه، وتشرط الجمعية على المتبرع أن يكتب رسائل موجهة إلى الطفل الذي يختاره، وإرسالها إلى من يتولى رعايته حتى يكبر الطفل ويقراها بنفسه. وعلى الفور يختار شميد طفلاً في السادسة من عمره من تانزانيا يدعى دنجوج أومبو، ويبدأ في كتابة الرسائل إليه، والتي تستمع إليها طوال الفيلم على شريط الصوت.

وبالعلاقة بين شميد ودنوجو الذي لا نراه أبداً تبصر عن بدء اتصال شميد بالعالم خارج عن دائرة حياته بعد تقاعده، وهي من ناحية أخرى وسيلة درامية للتصريف لشميد وحياته الماضية مع البقاء في الزمن المضارع دون

شهد مهرجان كان ٢٠٠٢ العرض الأول للفيلم الأمريكي «عن شمسيد» إخراج ألكسندر بايني، والذي يعد من روائع السينما، وإعلاناً عن مولد فنان سينمائي كبير يساهم في صنع حاضر ومستقبل السينما في أمريكا والعالم.

عن شمسيد، الفيلم الطويل الثالث لمخرجه الذي ولد عام ١٩٦٨ في مدينة أوساها بولاية نبراسكا، ودرس التاريخ والأدب الإسباني في جامعة ستانفورد، ثم درس السينما في كلية يوسا إلى إيه. ومنذ فيلم تفرجه القصير «رغبة مارتين» عام ١٩٩١، وما هو يقدم تحفته الأولى في فيلمه الطويل الثالث «عن شمسيد»، وفيه أيضاً يقدم جاك نيكلسون في دور شمسيد أحد أعظم أدواره التي تدخل تاريخ السينما من أوسع الأبواب.

ألكسندر بايني مؤلف سينما بكل معنى الكلمة، فهو ليس مخرجاً لكل أنواع الأفلام على الطريقة الهوليوودية التقليدية، ولا يتبع الأسلوب «الواقعي» الهوليوودي التقليدي في الإخراج، وإنما يصنع عالماً قنياً خاصاً يعبر فيه عن رؤية ناضجة للمجتمع الأمريكي الذي ينتمي إليه، وبأسلوب خاص يتميزاز التراث السينمائي الأمريكي، ويجمع بينه وبين تراث السينما الأوروبية، وتراث سينما المولفين في العالم كله.

تدور أحداث أفلام بايني الثلاثة الطويلة في مدينة أوساها التي ولد وعاش فيها، ويعرفها أكثر من غيره، وفي الزمن المعاصر لإنتاج الأفلام، أي الزمن الذي يعيشه، ويعرفه أكثر من غيره. وفي الأفلام الثلاثة يكتب بايني السيناريو مع جيم تايلور، ويعمل مع مدير التصوير جيمس جليتون، والمونتير كليفين ثيبت، والموسيقى رولف كيت. بل إن سيناريو «عن شمسيد» المأخوذ عن رواية بنفس العنوان للكاتب لويس بيجلي مزيج من الرواية وسيناريو كتبه بايني عن نفس الموضوع بعنوان «الزحام»، ولذلك فاسم الشخصية الرئيسية في الفيلم وإيرين شمسيد وليس أرثر شمسيد كما في الرواية، ولبنته في الفيلم تعيش في دنفر، بينما في الرواية تعيش في نيويورك.

وإذا كان تغيير الاسم الأول للشخصية الرئيسية إشارة إلى أن الفيلم ليس مجرد إصداء للرواية، فإن تغيير مدينة أبنة شمسيد من نيويورك إلى دنفر يعني أن المخرج المؤلف يرى أن المدن «العادية» مثل أوساها ودينفر تعبر عن المجتمع الأمريكي أكثر من نيويورك أو لوس أنجلوس وغيرها من المدن الأمريكية ذات الطابع «الكومزموبوليتاني».

يعبر بايني في فيلمه عن رؤية نقدية حادة للمجتمع الأمريكي من خلال تناوله حياة الطبقة الوسطى التي تمثل الأغلبية الساحقة من ذلك المجتمع. فبطله اللابطل شمسيد موظف كبير في إحدى شركات التأمين يحال إلى التقاعد بعد أن يبلغ السادسة والسبعين من عمره، ويكتشف بعد قوات الألوان أنه عاش حياة حالية من الناحية الإنسانية والروحية، أي من حيث علاقته بالآخرين بما فيهم أقرب الناس إليه، ومن حيث علاقته بالعالم والكون الواسع خارج دائرته المحدودة المغلفة.

## روائع

مهرجان كان السينمائي

27-17 مايو 2002

55  
مهرجاني كان 2002  
26-15 يونيو 2002

كان من الممكن أن يقع فيها بعدم وجودها. ويمكن القول أن الاكتمال الأسلوبى لجميع عناصر الفيلم من الإخراج والسيناريو والتصوير إلى المونتاج والتعديل والموسيقى، والعلاقة الدرامية المثالية بين الصوت والصورة يصبح في لحظة ما نقطة ضعفه لأنه يشغل المتفرج بجمال ودقة البيني عن قوة وعمق المعنى.

يذهب شמיד إلى الشركة بعد أيام قليلة من تقاعده، وكان قدميه نقودانه إلى مكتبه من دون أن يدري، ويحكم العادة التي استمرت زهاء نصف قرن. وهناك يستقبله المدير الشاب بترحاب كبير، ولكنه بعد لحظات يخبره أن لديه مواعيده ولا يستطيع أن يستمر في لقائه أطول من ذلك. وبالطبع يغادر شמיד الشركة. وبالأحجام الكبير والكبيرة جدا للمناظر يحصد المخرج البارع مونولوجين لبطله:

الأول نرى فيه تفاصيل وجهه والتجاعيد في كل زاوية، وشמיד يتساءل من يكون هذا الرجل المعجز. والثاني نرى فيه زوجته نائمة إلى جواره وهو يتساءل من تكون هذه المرأة.

لا يفقد شמיד عمله فقط، وإنما يفقد هيلين أيضا عندما نموت فجأة وهي تنظف المطبخ، ويرى في موتها انذاراً باقتراب موته. ويعبر بابي عن هذا المعنى عندما يستخدم المزج في الانتقال بين المقطات أثناء دفن هيلين، وهي المرة الوحيدة التي يستخدم فيها هذه الوسيلة في الانتقال طوال الفيلم مما يؤكد قدرته الكبيرة على توظيف مفردات اللغة السينمائية ومع وصول ابنه جيني للمشاركة في وداع أمها وتقبل المراءا يكشف شמיד أنه فقد ابنته أيضا، ليس بالموت، فهي على قيد الحياة، ولكن ليس هناك ما يربط بينهما سوى رابطة الدم. أنه يطلب منها أن تبقى معه عدة أيام، فترد بأنها تستعد لحفل الزفاف وليس لديها وقت، ويسألها مباشرة من سيرعى شلوني فلا ترد، وتغادر المنزل مع صديقتها راندا، والذي يثير نفور شמיד بمظهره الكاريكاتوري وانفازيته الواضحة.

وربما يبدو جيني لبعض نموذجاً لآلية العاقبة، ولكن هذا غير صحيح، لأنها تحب والدها كما يحبها، وتصرفاتها معه طبيعية تماماً بالنسبة إليها، ونتيجة العلاقة التي كانت بينهما وبينه طوال عمرها، هي لم تنظر إليه إلا كمورد للأموال التي تفي بالاحتياجات والمكاليات، وهو لم يتصرف معها إلا كذلك، ولا فرق بينها وبين ندوج الذي يغفل عليه ن دون أن يراه. ويستخدم المخرج الكتابة على الشاشة مرة واحدة في الفيلم ليكتب عبارة «بعد أسبوعين، مؤكداً قدرته على توظيف كل المفردات في خدمة أسلوبه، لئري شמיד في المنزل وحيداً وأكرام النعمامة تختلط مع الملايس المنسدة والأكراب القاترة، فهو لم يعد الحياة وحده، ولا يعرف كيف يدبر أمور الحياة اليومية.

ويصيق الخناق على شמיד عندما يكتشف مجموعة من الرسائل احتفظت بها زوجته في صندوق خاص، ويتصور للوهلة الأولى أنها رسائله

العودة إلى الماضي، وإنما بالاستماع إليه على شريط الصوت، فهو عندما يعرف نفسه إلى ندوج يعرفها بها، وعندما يحدثه عن ماضيه نعرفه بدورنا. وإلى جانب رسالته إلى ندوج نستمتع على شريط الصوت إلى مونولوجات شמיד الداخلية التي تعبر عن تأملاته في الحاضر والمستقبل، والتي تجسد في لغات مرئية.

العناصر الأساسية للأسلوب الذهني الصارم الذي اتبعه بابي في إخراج الفيلم هي بناء الدائرة المغلقة، والأحجام العامة والعامة المتوسطة والمتوسطة المناظر التي تضع مسافة بين المتفرج والشاشة تتيج له التفكير، وليس الأحجام الكبيرة والكبيرة جداً التي تثير الانفعال، وعدم حركة الكاميرا، والزمن المضارع الذي يمضي إلى الأمام بإصرار عنيد يحاصر شמיד ويطلق الخناق عليه من ذروة إلى أخرى في إيعاج محكم يعكس سيطرة كاملة على رسم الفيلم. فلا توجد لفظة رائدة، ولا يشعر المتفرج بأن هناك نقطة بافصة.

ويتأكد الأسلوب بتقيص عناصره، أي بالاستخدام الحذر للأحجام الكبيرة جداً للمناظر، ولحركات الكاميرا، والتي تصل إلى حركة الكاميرا الحرة العنيفة، وذلك في عدد قليل من المشاهد. وتساهم هذه المشاهد في صنع الإيقاع المحكم، وتضفي عليه الكثير من الحيوية، وتجنبه الروائية التي



الملك جاك بيجون

إليها فتفترج أساريره، ولكن سرعان ما يسجد به الغضب عندما يدرك أن الخط ليس خطه، وما أن يقرأ الرسائل حتى يثور ثورة عارمة، فهي من أقدم وأقرب اصديقاته، وتؤكد أن زوجته كانت على علاقة معه أثناء زواجهما. ويلس البراعة في توظيف مغردات اللغة التي يعبر بها يستخدم أبائى في هذا المشهد حركة الكاميرا الحرة (المحمولة) لأول وآخر مرة في الفيلم، فمن شأن هذه الحركة العنيفة المضطربة التعبير عما يحتمل داخل شمع وأحاسيس بانتهوار عالمة رأساً على عقب. ويبحث شمع عن صديقه، ويولجهم، فيقول الصديق ببرد لقد كانت غلطة وانتهت منذ زمان طويل. وحتى لا يمرت كمداً يقرر شمع أن يقود (الكارافان) ويقوم برحلة لزيارة جينى.

في منتصف الطريق يتحدث شمع مع جينى بالتليفون ويخبرها أنه قادم لزيارتها، ينصرون أنها تستهل فرحاً بالمفاجأة، ولكن جينى ترد أنها ليست فكرة جيدة، أنتى مشغولة جداً الآن يمكنك الحضور بعد يومين أو ثلاثة. يقرر شمع أن يتحرك بالسيارة - المنزل نحو البيت الذى ولد فيه فى بلدة صغيرة على الطريق. وهناك يجد المنزل وقد تحول إلى معرض لبيع السيارات.

يدخل شمع المعرض وهو مغمم بالحنين إلى الماضى، هنا كنت أجلس مع والدى، وهنا كنت ألعب. ويسأله البائع ماذا يريد وعندما يرد بأن هذا المكان كان منزله ينظر إليه البائع فى دهشة شديدة وكأنه أمام رجل فقد عقله.

وفى منطقة خاصة بالسيارات/ المنازل يقضى شمع ليلته حيث يدعوه زوجان من الكارافان المجاور للشاء معهما، وفى لحظة يتعبد شمع بالزوجة فيقول له أنها تشعر بأنه هزين ووحيد، فتتمرك عواطفه حتى أنه يقبلها، وهذا تطرده المرأة، فيخرج مسرعاً ويقود السيارة فى الليل.

وفى مشهد من أروع مشاهد الفيلم يستلقى شمع على سقف السيارة ويتطلع إلى النجوم البعيدة ربما لأول مرة فى حياته ويخاطب هيلين قائلاً أنتى أسامحك وأرجو أن تسامحينى إذا لم أكن الرجل الذى كنت تريدين. وعندما يصل شمع إلى منزل أسرة راندال صديق جينى تدرك أن هذه المرة الأولى التي يرى فيها هذه الأسرة، والتي تبدو على النقيض الكامل من أسرته المحافظة. يحاول شمع أن يمارس دور الأب متأخراً وينصح جينى بعدم الزواج من راندال، ويكون ردّها حاسماً «إما أن تحضر الزفاف، أو تخرج من حيث أتيت»، فلا يملك غير الاستسلام.

يبدأ الفيلم بحفل التواعد وينتهي بحفل الزواج، ولكن بينما ينادر شمع للحفل الأول ويذهب إلى صالون ملحق ليلفرد بنفسه وقد استمزجت داخله مشاعر الغبطة بما سمعه من كلمات الفناء مع مشاعر الأسى، لا يستطيع أن ينادر حفل زواج ابنته رغم رغبته فى ذلك، ولا يستطيع أن يقول رآه الحقيقي فى زوج ابنته وأسرته، وإنما يقول عكس ما يعتقد ساخرًا منهم ومن نفسه ومن كل شيء.

حظة البداية تفتح قوساً ينفق مع حفل النهاية على نحو متقاطع فحفل البداية حفل وداع، وحفل النهاية حفل بداية حياة. وما بين الحقلين جنازة هيلين. ويصور أبائى الحقلين والجنازة كاشفاً عن سخافة طقوس مناسبات الطهقة الوسطى سواء عند بدء الحياة أو نهايتها أو عند التواعد، فهي طقوس شكلية تهتم بالمظهر دون المضمير، وتبدو مجموعة من الإجراءات الروتينية رغم أنها تتعلق بالمشاعر والأحاسيس، كما تبدو جزءاً من «السوق» فى مجتمع السوق، فكل طقس من طقوس الحياة والموت أنواعه وأسافره المختلفة.

إذا قرأت قصة هذا الفيلم فى كلمات مكتوبة من دون أن تشاهده فالأرجح أن نعتبره مجرد ميلودراما مكررة عن التواعد ونهاية الحياة وعقوق الأنساء تدفع الدموع إلى عيون المتفرجين، ولكن عندما تشاهد الفيلم تدرك أنه مثل كل فيلم حقيقى ليس قصة أدبية وإنما فيلم سينمائى، وتبدو أن صانع الفيلم يعبر بأسلوب عقلى بعيد تماماً عن إثارة الدموع، وإنما يذهبك إلى التفكير فى معنى الحياة.

## الأغنية الشعبية والانتفاضة الفلسطينية

عبد الحليم

بعد الإبداع الشعبي أحد أهم أشكال الوعي الاجتماعي للجماعة، ففي الإبداع كما في الوعي توجد مشاعر واتجاهات شعبية، وهو ما يسميه علماء الاجتماع بـ «السيكولوجيا الشعبية».

وتعد الأغنية للشعبية أحد الروافد المهمة لتنمية وعي الشعوب، وقد لعبت دوراً مهماً في نضالها ضد ذير الاستعمار والديكتاتورية فإذا كانت الأغنية الشعبية البرازيلية على سبيل المثال هي أهم أشكال الإبداع الذي صب في نهر المقاومة من خلال الشاعر الشعبي الكبير «بواركي»، والذي كانت أغانيه بمثابة شرارة الضوء لمعظم دول أمريكا اللاتينية والتي انتشرت بسرعة البرق بين الجماهير.

وإذا كانت الأغنية الشعبية للفيتنامية إحدى المنتفضات الطبيعية لمقاتلي وفدائي الجنوب الفيتنامي أثناء الوجود الأمريكي.

فإن المنتفضين الفلسطينيين يستخدمون الأغنية كسلاح أساسي في عملية التعبئة الجماهيرية، ففي أحيان كثيرة تتحول حفلات العرس الفلسطينية إلى مناسبات قومية. تردد فيها كلمات تشيد بالدور الاستشهادي للفدائيين الفلسطينيين.

ويرجع هذا في الأساس إلى وجود عدة فرق غنائية تقوم بهذا الدور النضالي من أشهرها فرقتا «نجوم الليل» و«الأوتار».

وتسجل أسطرية الكاسيت الوطنية وتوزع في الضفة الغربية وغزة، وتشتمل هذه الأغاني على المكونات الأخلاقية الوطنية للشعب الفلسطيني من خلال: تمجيد المقاتلين الذين يحملون السلاح، والاحترام للفلاحين والمزارعين المتمسكين بأرضهم مما يعكس العالم الروحاني لجيل الشباب في تلك الأرض المقدسة.

ويؤكد د. عبد الوهاب المسيري في كتابه «الانتفاضة الفلسطينية والأزمة الصهيونية، أن مثل هذه الأغاني لا يرد بها أي ذكر لأي قيم برجماتية انتفاحية، بل تؤكد - دائماً على مبدأ الهوية الوطنية للشعب الفلسطيني. أنشيد الأرض

ومن أشهر المطربين الشعبيين في فلسطين المطرب معروف الكرزون - من منطقة البيرة - والتي انتشرت أغانيه بين الصغار والكبار ومن أهمها «في قدس القرآن أن يسيطر شعب غريب»، و«بابات عرفات تتجول وتسلك دماء المسهانية»، وأغنية «أريد بناء أرض وتربية أولادى على حب البندقية».

ومن أهم الأغنيات المتعدولة في الشارع الفلسطيني أغنية «زلزنا إلى الشوارع، للمطرب وليد عبد السلام - من «مدينة رام الله، يقول فيها: زلزلنا الشوارع.. ورفغنا الزرابات نغني للحرية.. أحلى الأغنيات أغنان الحرية.. والوحدة الوطنية



احتفالية فلسطينية عاميلها حزان

والحروب الشعبية.. طريق الانتصارات وفي أغنية أخرى لنفس المطرب وهو في الوقت نفسه المؤلف تقول كلماتها:

ما بد ناطحين بوياء.. ولا سربين بوياء

بدنا قتال بوياء.. سيل م القتال بوياء

الصلاح بديك بوياء.. يرسم لك دريك بوياء

والعقل في راسك بوياء.. تعرف خلاصك بوياء

وبالإضافة إلى هذه الفرق الشعبية توجد هناك فرقة «بعود»، والتي تعتمد في الأساس على تحنين وغناء قصائد الشعراء الفلسطينيين من أمثال معين بسميسو وتوفيق زباد ومحمود درويش وبسميح القاسم وتلقى هذه الفرقة استحساناً كبيراً بين جمهور المتقنين والعامة أيضاً داخل الأراضي المحتلة.

بساطة التلقي

واستخدام الأغنية الشعبية كأحد أسلحة المقاومة المهمة يكمن وراء ذكاء فطري من مبدع هذه الأغاني، فمثل هذا الذرع الغني لا يتطلب مستوى ثقافياً محدداً.

أو كما يقول د. عبد الوهاب المسيري أنه من الصعب للغاية مراقبة أي أن مثل هذه الأغاني لا يستطيع النظام الأمني الإسرائيلي الوقوف مضموها وضبط عملية توزيعها على الرغم من احتوائها على تعبيرات مباشرة ولانعة.

أي أن مثل هذه الأغاني لا يستطيع النظام الأمني الإسرائيلي الوقوف على معناها الأصلي نظراً لما تعتمد عليه من رمزية شديدة لا تفهمها سوى القلوب التي أمدت بالحق والجهاد.

هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى لما تتكا عليه - أيضاً - من قوة ابتكارية توظف المعنى المراد داخل سياق الانتفاضة.

وقد وصف «دوف شتعار، الأستاذ بالجامعة العبرية بالقدس في كتابه





سمعى صوت البارود  
وقد تفاعلت الهنافات الشعبية مع أرواح شهداء الانتفاضة ومنها:  
يا شهيد ارتاح، ارتاح  
حنائواصل الكفاح  
يا شباب انضموا.. انضموا  
الشهيد ضحى بدمه  
وحدة وحدة وطنية  
كل القوى للورىة  
فليسط غصن الزيتون  
ولنحيا الهندية

وتعتمد هذه الهنافات في بعض الأحيان على الأداء الفردي، وفي أحيان أخرى على الأداء الجماعي، بشرط أن يكون هناك "قائد قوال" يهتف والآخرين من وراه، ويعض هذه الهنافات يقال مصاحبا بالمرسقى. وتركز هذه الهنافات على المرجعية التاريخية، والتأكيد على الهوية، من خلال مواكبة الحدث، من مثل قولهم في أحد الهنافات:  
من بيروت لرام الله.. تحية لحزب الله  
يا باراك طل وشوف.. خطف جنودك ع المكشوف  
يا باراك صبرك صبرك.. فى رام الله نصر قفرك ومن قولهم أيضا  
دوار يا زمن دوار  
بعد الليل بيجي نهار

أصوات فلسطينية، عملية الصراع المحتدم بين العدو الصهيونى والأغنية الفلسطينية بأنه مثل لعبة القط والفأر، وقد تنبأ الباحثة الإسرائيلية بأن الفأر الفلسطينى سوف يواصل زفيره من خلال ما ينادى به من تأكيدات حول الحفاظ على الهوية وعلى الخصوصية.

فلسطين حتى النهاية

وإذا كانت الأغنية الفلسطينية - تنجو أحيانا من ريقة آلة القمع الإسرائيلى، نظراً لظهور رمزياتها، إلا أنه فى أحيان كثيرة ما تقع تحت طائلة الرقابة الصارمة من العدو، والتي رصدت عقوبة السجن لمن يتفوه بمثل هذه الأغاني التي تحس البسطاء للدفاع عن وطنهم، وهي عقوبة لا تقل عن خمس سنوات، وإذا كانت الأغنية تتحدث عن ياسر عرفات فغفوبتها أشد وأقوى، نظراً لأنها تسبب ضيقاً وأرقاً للرقيب الإسرائيلى.

ولكن رغم ما يتخذ من اجراءيات تصفية ضد هذا النوع من الفن الشعبى إلا أن تأثيره يزداد يوماً بعد يوم، وشعبيته تتسع فى جميع المدن والقرى الفلسطينية، فأصبحت الأغنية مثل الحجر، فإذا كان الحجر يدعى العدو، وإذا كانت العمليات الاستشهادية تستنزف البنية التحتية للعدو الإسرائيلى، فإن الأغنية تمفر أرواح المناضلين الجاهلين عن صباح جديد، سطل شمس يوماً ما، حتى وإن طال الانتظار.

هنافات الثورة

وقد عرف الوجدان الفلسطينى نوعاً جديداً من الفن وهو "فن الهنافات الشعبية"، الذى يؤلفه شعراء شعبيين، وهذا النوع وإن كان قد ازدهر مع بداية الانتفاضة الثانية، إلا أنه يعود إلى سنة ١٩٢٠ بداية من ثورة القدس، ومروراً بحورة يافا ١٩٢٠ حتى ١٩٢٥، وثورة البراق ١٩٢٩، ثم ثورة ١٩٣٦، وازداد مع تطور معالم الثورة الفلسطينية المعاصرة فى أوائل الستينات، وبعد تسكة ١٩٦٧ حيث قامت إسرائيل باحتلال الأراضي الفلسطينية وبعض الأراضي المصرية، وزادت حدتها منذ عام ١٩٨٧ حيث الانتفاضة الأولى وحتى الآن.

ومعظم هذه الهنافات مشتقة من التراث الشعبى الفلسطينى وتستخدم لحفز الطاقات والمشاركة فى تشجيع جثمان الشهداء والتعبير عن الحزن على فقده.

وتغيرت الهنافات من حيث خطابها ومعانيها بما يتناسب مع كل مرحلة من مراحل التاريخ، ففي فترة الانتداب البريطانى كانت الهنافات تدعو إلى رحيل البريطانيين ومقاومة المنظمات الصهيونية، واشتعلت على معاني التضحية بالنفس والمال كان يضحي الرجل بحلى زوجته من أجل شراء "بارودة" ومن هذه الهنافات:

يا عربى يا ابن الأسود  
بيع أمك واشترى بارود  
والبارودة خير من أمك  
يوم الكرب تفرج همك

وفي مرحلة الستينات والسبعينات تركزت الهنافات حول مفهوم انتقاد فلسطين ومنها قول أحد القوالين:

عبد الناصر يا حبيب.. اضرب اضرب تل أبيب

أما عن الهنافات المعبرة عن الانتفاضة فتأتى من مغزاها مجرة عن مشاعر التضحية والفداء والصمود والكفاح المسلح مثل:

يا فدائى ع الحدود

## الرقص المسرحي الحديث

حسين بهجت



بالنابل، والصالح  
بالطالع، وكان  
يريد الحديث عن  
كل شيء وأى  
شيء ولم يكن  
هناك حط  
درامى واضح  
فقد خلط الحديث  
عن الاصدفاء  
بالأسرة بالحب  
بالمسالم  
بالنحسار  
الشخصية دون  
أن يعطى أى  
منها حق فى  
التناول وذلك  
رغم أن كسريم

شهدت دار الأوبرا المصرية الشهر الماضى افتتاح الدورة الرابعة لمهرجان الرقص المسرحى الحديث الذى افتتحه الدكتور سمير فرج رئيس دار الأوبرا ورئيس المهرجان وذلك على المسرح الكبير، وشارك فى هذه الدورة أربع دول بالإضافة إلى مصر وهذه هى الدورة الأولى التى تشارك فيها أكثر من دولة حيث أن الدورة الأولى كانت بين مصر وبلجيكا والثانية بين مصر وفرنسا والثالثة بين مصر وألمانيا أما هذه الدورة فتشارك فيها مصر بجانب دول شمال أوروبا، الدول الاسكندنافية، وهى النرويج، السويد، فلندا، الدنمارك، وقد شاركت كل دولة بعرض.

وقد افتتح المهرجان بالعرض الدروجى الطريق وهو لفرقة «بيرونس جارك»، والعرض يتناول علاقة الإنسان برغباته وشهواته ورغم أن المخرجة استطاعت استخدام وتوظيف المشاعر الإنسانية داخل العرض إلا أن طول العرض وتكرار المشاهد جعل الجمهور يشعر بالملل على الرغم من أن الرافعين استطاعوا التعبير بحرية عن العلاقات الاجتماعية بشكل واضح، كما تميز العرض بديكوره والفردية على التشكيل فى الفراغ المسرحى بالإضافة إلى الأسلوب المتميز لمصممة الرقصات وقدرتها على استخدام العناصر الدرامية وقدرتها على التركيز على ما هو شخصى جداً فى حياة الإنسان وما هو ذات طابع شمولى عام للإنسان.

أما العرض الثانى فهو «خمس أشعار لصالح عبد الصبور» لفرقة مسرح الطليعة المكونة حديثاً وقام بتأليفها محمد شفيق الفائز بالجائزة الأولى لمهرجان المسرح التجريبي فى دورته الحادية عشرة عن عرضه حيث تحدث الأضياف، ومحمد شفيق هو أحد تلاميذ وليد عروى مؤسس الرقص الحديث فى مصر والعالم العربى والعرض كما يقول شفيق مأخوذ عن خمسة أشعار لصالح عبد الصبور هما:

١/ أربعة أصوات ليلية للمدينة المتألمة، ٢- تقرير تشكيلى عن الليلة الماضية، ٣- رؤية، ٤- السلام، ٥- تمريرات،  
وحاولت كثيراً أن أربط بين قصائد عبد الصبور وعرض شفيق فلم أجد علاقة بينهما لا فى المعنى الذى يظهر من خلال الخط الدرامى ولا من خلال تعبير وحركة الرافعين وذلك برغم جودة العرض وقدرته على التواصل مع الجمهور وتفعيل الحالة معهما بالإضافة إلى الموسيقى الجيدة المصاحبة للعرض.

والعرض الثالث للمخرج والمصمم كريم التونسى، «من يهيمه الأمر لفرقة كريم التونسى وهو عرض يخطب عليه مغولة «سك» لبن... ثم هدى، وهو أقرب إلى المسرح الهزلى ليس به أى ترابط وخطب به «العاب

التونسي من دارى المسرح الأمريكية لكنه لم يستطيع أن يظهر فلسفة واحدة يريد تناوله، غير أنه استطاع أن يثبت فكرة واحدة عند متلقى العرض وهى أن جسد الإنسان هو الوعاء الوحيد الذى يعيش من خلاله الإنسان وعليه أن تنقلب تلك سواء رضينا أم لا.

العرض الرابع الذى شارك فى المهرجان كان لفرقة ادبيكوت من السويد وهو نودلز، والفرقة يقودها الفرنسى «فيليب بلانشاد» وقد تكونت عام ١٩٩٨، وتتميز هذه الفرقة بأن أعضاءها من الممثلين ولاعبى الاكروبات وتعتمد اعتماداً كلياً على فن الارتجال والعرض يتناول علاقة الإنسان بجسده وهويته وهو عرض محكم فى كل عناصره سواء على مستوى الرقص أو التمثيل وحتى على مستوى الدراما الحركية وقد شارك فى العرض ٧ رافعين و٤ موسيقيين استطاعوا أن يشكلوا لوحة فنية رائعة.

العرض الخامس هو «الاتصال» لفرقة هانا بجالا من فنلندا تصمم وإخراج هانا بجالا ويتناول العرض فكرة الانفصال والتوحد بين البشر والبحث عن روابط أكثر قوة بينهم وأكد العرض على هذه الفكرة من خلال الاعتماد على الحركة والإطار المادى الذى تدور فيه العلاقات الغامبية وكان عرضاً غنياً بالمفردات الحركية كما أنه كان قوياً فى بنائه الدرامى والفكرى من حيث استخدام الفراغ والتوازن بين مفردات العرض المسرحى وهذا يؤكد قدرة مخرجة ومصممة العرض وحبرتها الطويلة فقد قامت هنا بجالا بتصميم وإخراج ١٠ عروض مسرحية راقصة قبل هذا العرض وحصلت على العديد من الجوائز العالمية.

كما تشارك من مصر أيضاً فرقة كريمة منصور بعرض العمر وقد شارك هذا العرض فى المهرجان الرابع للرقص الحديث ببرشلونة وذلك فى أكتوبر عام ٢٠٠١ كما أنه عرض أيضاً بعدة عواصم عربية، والعرض مستوحى من رائعة أم كلثوم الأطلال ويتناول مراحل تطور الإنسان ويولوج مرحلة التصبغ ومزوره بالأوضاع التى تفرس عليه ويقدم كل ذلك دون



121

تعقيدات وبشكل مبسط جداً.

وما يميز كريمة منصور عن غيرها من مخزجي الرقص الحديث أنها درست السبعما وهذا أتاح لها فرصة أفضل لتشكيل صورة جديدة.

وتشارك فرقة الرقص المسرحي الدمازكي بعرض اتحاد الرجل العامل وهما في الحقيقة عرضان متشابكان في الخطوط الدرامية والاشئان يتناولان علاقة الجسد بالروح واختلاط النور بالظلام وقد استطاع مصمم ومخرج العرض «تيم روشتون» الوصول إلى الجمهور بكل مفرداته سواء عن طريق الحركة أو اللغة أو الموسيقى كما يشارك الفنان وليد عوني مدير المهرجان بعرض تحت الأرض وهو العرض الذي سبق وأن قدمه على المسرح الكبير بدار الأوبرا قبل ذلك، ووليد عوني هو مؤسس فرقة الرقص المسرحي الحديث بمصر بل أنه رائد هذا الفن في العالم العربي.



الرقص  
الحديث  
122

131

## موني الشاذلي

### يوليو والفضائيات

تستأبق الآن جميع القنوات العربية في إنتاج برامج وسهرات وحلقات خاصة عن واحد من أهم الأحداث السياسية خلال القرن الماضي..

الجميع يريد أن يتواكب مع الحدث أو ألا يتهم بالتقصير في الاحتفال باليوبيل الذهبي للحدث الذي كانت ومازالت بصماته تظهر قاطرياً وإقليمياً.

إنه الاحتفال بمرور خمسين عاماً على قيام ثورة يوليو ١٩٥٢. والسباق على أشده فكل القنوات تعرض تنويهات ساخنة ومانشيتات قوية لفتوه عن

سلعتها البرامجية.. التنويهات على طريقة: "نحن نفتتح ملفات الثورة.. خمسون عاماً من الأسرار.. الأوراق السرية في ثورة يوليو.. وغيرها

من المانشيتات الرنانة التي تعطيها انطباعاً بأنك - كمشاهد - ستحصل على معلومات جديدة، وتضاف لك جوانب لم تعرض من قبل، وتقدم لك وثائق تحكي ما خفي عنك، أو تستضيف لك من لم يتحدثوا من قبل، ولكن

والأسف الشديد عندما تجلس أمام شاشة التلفزيون لتتابع تلك البرامج تجد أن كل ما يقال فيها الآن هو بالضبط ما قيل من ٢٠ و ٣٠ سنة مضت، نفس

الكلام الإنشائي.. نفس الصور الوثائقية. نفس الصنوبر عن رجال ثورة يوليو، ونفس النقاط والأسئلة التي تلوكها وسائل الإعلام منذ سنوات: من قام

بالثورة؟.. كيف طرد الملك.. علاقة محمد نجيب الفعلية بالثورة، نكسة ٦٧... إلى آخره من المحاور التي حفظها الناس وباتوا يملون من تكرارها.

أي أن جديداً واحداً لم يضاف هذا العام.. لم تبتذل محاولات جادة لكشف وثائق حقيقية، لم يحاول أحد أن يجتهد (علمياً) للخروج ببعض

النتائج الموضوعية عن تأثير هذه الثورة اجتماعياً واقتصادياً.

لم تصارو وسائل الإعلام أن تتفاعل وتتعاون مع مراكز البحوث السياسية والاجتماعية للخروج بتحليلات عن مدى تأثير سلوك الفرد في

ظل هذه الثورة. لم يبذل مجهود لجمع استفتاء موسع لمعرفة الصورة الذهنية لثورة يوليو عند المواطن المصري.

البرامج التلفزيونية لم تحاول طرح محاور جديدة تثرى المشاهد وتواكب مع ذكرى مرور خمسين سنة على هذا الحدث.. محاور تنازل أن

تخلل السورك الديوبلسي للثورة الذي تعاملت مع الجميع الأصدقاء قبل الأعداء.. تأثير الحياة الشخصية لقادة الثورة على اتجاهاتهم السياسية من

التحولات الصحفية والفنية التي شهدتها (معيوبها ومحاسنها) التي صاحبت تلك الفترة.

من ناحية أخرى لم يتم التنبيع عن شرائط إبداعية وتلفزيونية لم ندع من قبل تؤرخ لذلك الفترة.. مواد تلفزيونية أو سينمائية تعمل زيارات

سياسية أو بيانات مهمة أو مقالات مع الزعماء العرب.. فلا أفهم لا يعرض لها سوى بيان تأمير قادة السويس.. وبيان تنحي الرئيس عبد

الناصر.. عملية تنقيب كهذه إذا تمت فسيفس على كثر تلفزيوني تاريخي يمكن أن تشارك فيه مع عدد كبير من الدول العربية.

لقد كنت ساذجة عندما تصورت أن مرور خمسين عاماً على قيام الثورة مبرر كاف لاستنفا جميع العناصر التلفزيونية لتقديم أعمال غير تقليدية تلبي بالحدث... كنت أعتقد أن مناسبة مهمة كهذه تستطيع أن تستحث العاملين في القنوات التلفزيونية الأرضية والفضائية وتستفزهم لينخلوا عن تقليديتهم في التناول ويحاولوا أن ينخلوا عن تصورهم الدائم للاحتفال بمثل تلك الأحداث وهو عمل لقاءات مطولة مع شخصيات ظهرت عشرات المرات لتقول نفس الكلام.

للأسف الاحتفال بمرور ٥٠ عاماً على قيام ثورة ٢٣ يوليو يحتفل به على طريقتنا الخاصة.. وهي الطريقة التي نتعامل بها مع كل شيء.. إنها طريقة الاستسهال (وسلق البيض).



كلام صحيح.. كلام خطأ

كلنا نتذكر الخطة الإعلامية الاستراتيجية العربية.. تلك الخطة السحرية التي وضعت في يوليو ٢٠٠٠، وكان ذلك في الدورة الطارئة لمجلس وزراء الإعلام العرب. وقد أسفرت هذه الخطة الجاهمية عن قرارات رنانة يمكن - إذا نفذت - أن تغير كثيراً في الرأي العام العالمي تجاه قضيتنا.

وتولت اجتماعات وزراء الإعلام على مستوى القمة... وتولت معها القرارات العربية حتى وصلا إلى مؤتمر الإعلام العربي الأخير..

أعلن وزير الإعلام المصري أنه تم توظيف كافة وسائل الإعلام المصري من قوات فضائية وأرضية وإذاعات للدفاع عن القضية

السلطانية، وقال صوفت الشريف كفا بكاء على اللبن المسكوب، لقد سلمنا الحديث وحن الوقت للعلاج، ودعا الجميع إلى غلق ملفات جلد الذات وتبادل الاتهامات... (كلام جميل).

### ١- اللقطة الأولى..

في البداية ومع انطلاق برنامج من سبريخ الملون كان لون شعر جورج قرداحي أقرب إلى اللون الرمادي. حيث كان الشيب يفتزو معظم شعره معطيا انطباعا عن وقار للمذيع وعن خبرته. وبالرغم من كثرة الشعر الأبيض إلا أن إعجاب المشاهدين كان كبيرا.

### ٢- اللقطة الثانية..

بعد نجاح البرنامج وصعود نجم قرداحي بشكل كبير، وبعد أن أصبحت صورته تزين وتروج لسمع كثيرة. قرر (أو قرره) أن يصبغ شعره كي يغطي الشعر الأبيض فيبدو أصغر سناً. الغريب أن نسبة إعجاب النساء به تناقصت بعد أن تخلى عن الشيب.

### ٣- اللقطة الثالثة..

في القفزة الأخيرة يبدو أن جورج أدرك أنه لا بد أن يستعيد الشعر الأبيض كي يستعيد الإعجاب.. وهذا ما تستطيع المشاهدات أن يدركه بسهولة، فالشكل النهائي (أو الجواب النهائي) الذي استقر عليه جورج هو الإمساك بالعصا من المنتصف، وهو الظهور بشعر أسود كالحل مع الإبقاء على الشيب فقط في الموالف.

ملحوظة: هذه اللقطات لا يهتم بها ولا يتابعها سوى النساء فقط.

### ١- اللقطة الأولى



### ٢- اللقطة الثانية



### ٣- اللقطة الثالثة



الأردن أعلنت من خلال وزير إعلامها محمد العدوان أن الدول العربية لا تنقصها أبدا الامكانيات المادية والبشرية ولكن ما تفتقده فعلا هو توحيد الجهود المبصرة هنا وهناك... (أيضا كلام جميل).

السعودية أعلنت عن طريق وزير إعلامها فؤاد الفارسي استعدادها الكامل للمساهمة في تنفيذ الخطة الإعلامية الاستراتيجية وذلك بتقديم مبلغ ٣٦ مليون دولار على شرط أن تدفع الدول العربية الأخرى... (كلام مقول).

وزير الإعلام اللبناني قال: نشعر كوزراء إعلام عرب أننا أمام امتحان ثقة جديد أمام شعوبنا.. فالجميع يسألنا ماذا فعلتم؟ الإعلاميون والمواطنون يسألون أين أنتم يا وزراء الإعلام.. واعترف إننا لم ننفذ شيئا على المستوى الجماعي بحجم القرارات والمسؤوليات... (كلام صريح).

وبروح النقد الذاتي قال وزير الإعلام السوري عدنان عمران إننا جميعا نلاحظ أن العمل الإعلامي العربي المشترك يسير خطة البياني بشكل تتنازلي مع ازدياد العدوان الإسرائيلي على الشعب الفلسطيني وأثناء الحملة الدولية المتهمة لنا بالإرهاب... (كلام صحيح).

والحق يقال.. إن كلمة كل وزير من وزراء الإعلام تقدر بالمال فما فيها من قرة وعمق وشجاعة.. ولكنها في النهاية ظلت كلمات نظير في الهواء.. فلا نقود جمعت (أعلى الـ ٢٥ مليون دولار المقررة)، ولا دول عربية دفعت، ولا قوات نامطة بالانجليزية انطلقت، ولا مرصد عربي يجمع ويرد على الإعلام الغربي أنشيء... كل ما تم تنفيذه هو... الكلام.. فالمحصلة حتى الآن صفر. وما زال الوضع كما هو عليه.. وما زالت الشحيرة صباح تنقى على جميع الموجات: كلام.. كلام.. كلام بس.. ما باخذش منك غير كلام.

قرداحي والشعر الأبيض...

ثلاث لقطات للمذيع جورج قرداحي تحكي لنا علاقته بالشعر الأبيض (الشيب) وبالتعبية علاقة الجمهور بجورج نفسه...

# مقالاتها في الصحافة



## المتابعات النقدية

- ١/ عبدالقادر القط ناقد
- ٢/ ترجمة الشعر إلى العربية
- ٣/ سلطة النموذج
- ٤/ نوبة الكرم

## الشعر

- ١/ التي نامت يوم الكهف
- ٢/ خريف
- ٣/ خلف ثلاثة حدود
- ٤/ منحني ليس للسقوط

## القصة

- ١/ حافة الجبل
- ٢/ الغربان
- ٣/ الساحر
- ٤/ دراجة بصدوق امامي

## عبد القادر القط ناقداً

د. جابر عصفور

في تعاقب الممارسة النقدية لمشروع عبد القادر القط، منذ أن تخرج في قسم اللغة العربية بكلية الآداب - جامعة القاهرة - سنة ١٩٦٨، ومند أن عمل أميناً بمكتبة الجامعة في العام التالي لتخرجه إلى أوائل سنة ١٩٦٥، حيث أوفد في بعثة إلى جامعة لندن لنيل درجة الدكتوراة في (مارس) ١٩٦٥، وظل هناك إلى أن حصل على درجة الدكتوراة في شهر (أغسطس) ١٩٥٠ في موضوع «مفهوم الشعر عند العرب، كما يوضحه كتاب الموازنة للأمدى»، وهو موضوع يكشف عن البداية السليمة للتجديد حسب الصيغة التي أرجحها أمين للقول بقوله: أول التجديد قتل القديم فهماً.

وقد بدأ عبد القادر القط حياته الأدبية بكتابة الشعر مثل أساتذته طه حسين الذي هجر الشعر إلى القصة والرواية. أما القط فقد ظل مخلصاً لكتابة الشعر منذ أن كان طالباً بقسم اللغة العربية، متأثراً بالأصوات الرومانسية عالية الصدى في زمنه، من أمثال شعراء أبولو (الشابي)، وعلى طه، ونجاشي.. إلخ. وجامعات المهجر الشمالي والجنوبي (جبران، ونعمية، وإيليا أبو ماضي.. إلخ) وظل يواصل كتابة الشعر الذي لم ينقطع عن إنتاجه في سنوات البعثة، بل بعد أن عاد من بعثته إلى القاهرة، وتسلم عمله مدرسا بقسم اللغة العربية بكلية الآداب في جامعة عين شمس عند إنشائها سنة ١٩٥١. وقد جمع ما انتقاء من قصائد هذه المرحلة في ديوان شعر أطلق عليه اسم «ذكريات شباب»، وظل الشعر في خلد، لا يفارقه، بل سعى إلى النظم بالعامة في سوانه الأخيرة، ولكن ظل يخرج من نشر شعره لاحقاً، ربما بسبب الجذور الرومانسية التي لم يفارقه، والتي بدت غريبة بعد التغيرات الجذرية التي حدثت للتصيدة العربية في النصف الثاني من القرن العشرين.

نقد الشعر

وإذا كانت البداية بالشعر قادت إلى التراث، والحوار الإبداعي معه، فإنها أفضت إلى ضرورة مراجعة المفهوم التراثي للشعر، ومن ثم اختيار نقد الشعر في التراث النقدي موضوعاً لرسالة الدكتوراة، واختيار كتاب «الموازنة بين الطائيين: أبو تمام والبحتري، لأبي الحسن الأمدى نموذجاً يمكن من خلال دراسته - في خصوص أرائه - دراسة عموم الآراء التي تكون منها مفهوم الشعر السائد في التراث النقدي، وكان اختيار الكتاب الأمدى يعنى الانزياح إلى تيار النقد التطبيقي الذي يعتمد الذوق المبرر على قراءة النصوص الإبداعية والعارف بأمرائها الفنية، كما كان يعنى الانصراف عن تيار النقد النظري الذي اعتمد المنطق وأقرب من الظهفة، وتعباً في تنظيره عن عبورية الناول الذوقي المباشر للصور الشعرية، وذلك على نحو ما رأى القط في كتابات قدامة بن جعفر «نقد الشعر» وكتاباته غيره من البلاغيين الذين تباروا في شرح تلخيص كتاب «المفتاح» للسكاكي. ويقدّر ما كان الانزياح إلى النقد التطبيقي تعبيراً عن موقف نقدي، يحرص على المقاربة الذوقية المباشرة للصور، كان هذا الانزياح تجسيدا لمرجعيات لا يقلل من الشعر إلا ما صدر عن القلب وخاطب القلب في الوقت نفسه.

وانتهى القط في رسالته إلى الهجوم على شعر المديح، وبخاصة السلاطنة الاجتماعية التي أفضت به إلى المبالغة، وأدت إلى اندثار الشعر العربي بأمره. وأصبح واضحا في رعي تلك الرسالة الدكتوراة، أن الأصل في الشعر هو الوجدان الفردي، وأن الأساس في حيويته الارتباط بذكرة الشاعر على التعبير عن ذاته في حرية، تخلو من قيد المنفعة المنيقة أو الدعاية الفجة أو الملق الكاذب وكان الإطار المرجعي في مناقشة القضايا،

عبد القادر القط (١٩١٦ - ٢٠٠٢) واحد من ألمع تلامذة طه حسين (١٨٨٩ - ١٩٧٣) الذين تأثروا بمشروعه الأدبي والثقافي، شأنه في ذلك شأن محمد مندور (١٩٠٧ - ١٩٦٥) ولويس عوض (١٩١٥ - ١٩٩٠) وعبد العزيز الأهواني (١٩١٥ - ١٩٨٠) وسهير القلماوي (١٩١١ - ١٩٧٧) وشكري عياد (١٩٢١ - ١٩٩٩) وغيرهم من أبناء طه حسين وبناته الذين تلقوا العلم على يديه في كلية الآداب بالجامعة الأم، الجامعة المصرية التي أصبحت جامعة القاهرة، واقتربوا منه في مجالات الممارسة المختلفة، وظلوا أوفياء لما يمثله الأستاذ، كل على طريقته وفي مدى توجهه الخاص، على امتداد الرحلة التي سبقوا فيها عبد القادر القط إلى الرحيل عن دنيانا.

وقد أخذ هؤلاء عن أساتذهم - بدرجات متفاوتة وتباينات متباعدة بالمطيع - المميز في علمهم الأكاديمي، والريادة في مجالاتهم النقدية، والعزفة العميقة بالتراث، والانطواء على رغبة الممارسة الإبداعية أو الكتابة الأدبية، وحيوية المتابعة المستمرة لما يحدث في العالم، والاستجابة الواعية إلى المتغيرات الاجتماعية والثقافية، وروح التسامح واحترام حق الاختلاف. ويتقنون بذلك إيمان راسخ بضرورة الإسهام في الحياة الثقافية وعدم الانغلاق على التخصص الضيق داخل أسوار الجامعة. أقصد إلى ذلك الإيمان الذي يتطلب الشجاعة في مواجهة التقاليد الجامدة للجمجم المحافظ، والدفاع عن التيارات الجديدة بما يجعل من المعاصرة وجهاً آخر للأصالة، وذلك في أفق رحب من قيم الحرية والعقلانية.

ولذلك يشبه المشروع الأدبي لعبد القادر القط مشروع أساتذته الذي يبدأ منه، ولا يقتصر عليه، بل يعنى إلى ما يغدو استجابة لمتغيرات الواقع والعالم، في حيوية لم تعرف الانغلاق أو الكوص عن قيم البدايات الأصلية.

وينبئ هذا المشروع على محاور ثلاثة.

أولها: الوعي بالتراث وعدم الانقطاع عنه.

ثانيها: الانفتاح على الثقافة الأوروبية والتفاعل معها.

وثالثها: الإخلاص للواقع على مدى الممارسة الأدبية والثقافية. وتتضافر هذه العناصر معاً بما يؤسس منظومة متجاوبة للعاصر، متفاعلة المكونات، تبين عن وعي نقدي يجعل من المعاصرة التجسد الحي للأصالة. ويترتب على ذلك أن يغدو الانتساب إلى تيار بعينه في الواقع نقطة البدء والمعاد، سواء في الحركة إلى الماضي التراثي الذي لا بد من فهمه لإدراك قيمه في الحاضر أو امتداده فيه، أو الحركة إلى الأخر الأدبي الذي لا بد من الإفادة منه، والتفاعل مع إنجازاته بوصفها موضع المسألة، وذلك من منظور الانتماء في الواقع الحي الذي يعوج بالصرع.

وكانت الحركة إلى الماضي التراثي هي المحلى الأول، من حيث الزمن،





«الطرشة العاطفية، أو «الهشاشة العاطفية، والغوص في معاني الوجود ومشكلاته مع العفاس على روح الشعر: الوجدان الفردي الذي أشار إليه عبد الرحمن شكرى في بيته الشهير:

ألا يا طائر الفرووس: إن الشعر وجدان.  
ولكن اللفظ - من ناحية مقابلة - بهالف محمد مندور في جعل حاصية «الهمس» إشاراً مرجحاً لتحديد الشعر. وكان مندور قد رأى في شعر المهجر نموذجاً حياً للشعر الهموسي الذي هو نقيع شعر الخطابة، وقرين بموى الروح في رقتها، ولكنه نفي عن الهمس صفة الصعف، والشاعر

وتحديد درجات القيمة الإبداعية، نظرية التعبير التي سبق القطب إليها أسناده طه حسين وزميله الأكبر سا محمد مندور الذي سبقه إلى دراسة الفنون النقدى للشعر، وأهم مثله بدراسة الأمدى بوصفه قطباً من أقطاب مدرسة الذوق السليم، وذلك على نحو ما نرى في كتابه «اللفظ المنهجي عند العرب» الذى مضى في أفق لم يتعارض معه، حتى، الأفق الذى مضى فيه، بعده، اللفظ في أطروحاته التى أصلت في وعيه النقدى الإيمان بنظرية التعبير، لكن في مراحلها المتطورة.

ودليل ذلك موافقة محمد مندور على ضرورة تخلص الشعر من

أى. إيه. وينشاردز وتلميذه إمبسون، فضلا عن  
ف. ر. ليفن في إنجلترا، وفي أمريكا: كلينت  
بروكس، ومزلات، آلان تيت، وأرن، جسون  
كرورانسوم الذى استمد الديار النقيض كله اسمه  
من كتابه «النقد الجديد» الذى صدر سنة

١٩٤١.

ولم يوغل عبد القادر القط فى التأثير بهذا النقد، أو  
الأخذ عن أحد من أعلامه، كما فعل رشاد رشدى أو  
غلاميه الذين تابعوه بإحسان أو غير إحسان. ويبدو أن سبب عدم إيفاله فى  
الأخذ عن هذا النقد، والحفاظ على أصوله التعبيرية، هو ما يبطو عليه هذا  
النقد من خطر عزل الأعمال الأدبية عن سياقها الفردية والاجتماعية،  
والإسراف فى الإيصال مبدأ أن الأعمال الأدبية توجد ولا نعى، وأنها  
كيانات جمالية قائمة بنفسها، مستقلة عن كل ما عداها بوصفها علاقات  
حمالية لا تتطلع إلا إلى ذاتها، ولا يرى منها الناقد إلا ملامحها الشكلية التى  
تؤكد أن الفن فرار من الشخصية وإطراح للزرعة الإنسانية.

ولا شك أن ما فى أصول نظرية التعبير من وصل العمل الفنى بوجودان  
ساحبه، والتسايم ضمنيا يتأثر هذا الوجدان بالواقع الاجتماعى السياسى، هو  
الذى قاد القط إلى رفض الانغماس فى المزرعة التقنية للنقد الجديد،  
والافتقار - نذل ذلك - من النظريات التى أكدت ضرورة الصلة بين  
«الأدب والحياة» أو «الأدب والواقع الاجتماعى» وغير ذلك من الشعارات  
التي رفعها الطليعة النقدية اليسارية طوال الخمسينيات والستينيات، وهى  
الشعارات التي وجدت صدى فى وعى القط الذى ظل منطويا على أصوله  
الزراعية بوصفه منسبا إلى أسرة ريفية فى إحدى قرى محافظة الدقهلية،  
ويوصفه مخلصا أفكار مله حسين عن العدل الاجتماعى بما لا يعارض  
مع معتقداته الليبرالية.

القوى هو الذى يهيمس فتحتس لموته  
خارجا من أعماق نفسه فى نغمات  
حارة، كما أنه عدو الخطابة التي تغلب  
على الشعر فتفسده وتبعده عن الصدق  
وغير الارتجال الذى يتحزن بالصدق  
الطوى الذى يأتى بأى شيء، فاللهيمس إحساس خالص  
بتأثير عناصر اللغة واستخدام تلك العناصر فى تحريك النفوس  
وشأنها مما تجد.

وذلك تصور لم يقبله على علاقته القط الذى ظل يرى فى «اللهيمس»  
مصطلحا ملتبسا، كما ظل يرى أن من الشعر ما يصدر عن جيشان عاطفى  
قوى يقتضى حدة إيقاع وقوة عبارة. وتوقف عند نقد مندور لقصيدة  
ميخائيل نعيمة «أخى» (هى الميران الجديد) ورأى فيه نقدا انطباعيا، لا  
يكفى للكشف عن جماليات القصيدة على أسس موضوعية، فمثل هذا الكشف  
يحتاج إلى نهج جديد، يبدأ من نظرية التعبير، ولا يقف عندها، بل يسعى  
إلى الإفادة من النقد الذى اصحابه على أيدي النظريات الموضوعة فى الفن،  
وبخاصة نظرية «النقد الجديد» التى اقرب عبد القادر القط هوذا من مدحها  
النقنى فى دراسة نص العمل الفنى.

#### النقد والنقد الاوروبى

ويقتضى هذا الاقتراب إلى المحور الثانى من مشروع عبد القادر القط  
النقدى، فى تفاعله والنقد الاوروبى، والصلة بتياراته الإبداعية فى الوقت  
نفسه، فقد وقع طوال سنوات بحثه تحت تأثير الأصوات النقدية الأوروبية  
التي لم تقطع علاقتها بنظرية التعبير، وسعت إلى تعديلها وتطويرها،  
وسرعان ما قادت هذه التعديلات إلى معرفة «النقد الجديد» الذى ازدهر فى  
إنجلترا والولايات المتحدة، وكان من رواده ت. إس. إليوت، ومن أعلامه

وذلك في سياق انبثقت فيه استجاباته المتعاطفة مع المتغيرات الاجتماعية والسياسية التي أفضت إليها ثورة (يوليو) سنة ١٩٥٢، خصوصا ما ارتبط منها بالمثل الاجتماعي، وما وكهنا في دعوى أدبية، تؤكد ضرورة إسهام الأدب في تحرير الواقع من قيوده الجامدة.

وقد نتج عن ذلك صدام عبد القادر القط مع أصحاب مدرسة الفن للفن، ومع مدرسة رشاد رشدي داعية «المعادل الموضوعي» وداعية انفلاق اللغة، وكان القط في هذا الصدام أقرب إلى لويس عوض ومحمد مندور ومحمد غنيمي هلال من الذين دعوا إلى ارتباط الأدب بالحياة، وأكدوا ضرورة الالتزام برؤية اجتماعية إيجابية في الإبداع. وقد ظهر أثر ذلك واضحا في المقالات التي نشرها في مجلة «الشهر» التي كان يصدرها سعد الدين وهبة، وفي غيرها من المجالات والجرائد التي جعلت من اسم عبد القادر القط اسما مذهب الخمسينيات، خصوصا في ارتباطه بالدعوة إلى النزعة الإيجابية في الأدب، وهي الدعوة التي هاجم على أساسها الروايات الرومانسية التي كان يكتبها في ذلك الوقت محمد عبد الحلوم عبد الله ويوسف المسماحي، وذلك على نحو ما نجلى في كتابه الأول: في الأدب المصري المعاصر، الذي كان بطاقة التعريف الأولى للثقافة المشتبك بالحياة الواقعية للثقافة والأدب.

ومن المؤكد أن هذا الاشتباك لم يمنع القط من الاشتراك في ترجمة الأعمال الكاملة لشكسبير، وهو المشروع الذي أشرف عليه أساتذته طه حسين، فتخرج: هاملت، وريتشارد الثالث، وبريكليس. وترجم بعد ذلك رواية الكاتب الأمريكي ثورنتون وايلدر «جسر سان لويس راى»، ومسرحية تيتوسى ويليامز «سيف ودخان»، وقصص بوشكين، مكايات إيفان بكنين، وكتاب الناقد الروسى إرميلوف عن «شيكوف»، ومسرحية الكتاب الأمريكى ريتشاردسون «الابن الضال»، ومسرحية وإيام سارويان «أجل أيام حياتك»، ومسرحية هنرى جيمس «الوارثة» التي قدمها للمسرح القومى فى مصر.

وقد زادت هذه الترجمات خبرة يفن الترجمة، ووعيا بتقنياته اللازمة. واعتماها بجوانبها الهيروميتروبية، وحرصا على تدريسها، وذلك على النحو الذى انتهى به، فى التسعينيات، إلى تقديم دراستين مطولتين: أولاها عن «قضية المصطلح» المترجم بوجه خاص، وثانوها عن ترجمات ثروت عكاشة لككب جبران الفخسة عن الإنجليزية.

وكان واضحا لكل من يتابع ممارسة عبد القادر القط التي امتدت إلى أكثر من نصف قرن أن ارتباطه بالواقع الحى كان يجذبه إلى مشكلات هذا الواقع في تحليلها الأدبية على وجه الخصوص، ولذلك لم ينقل على نفسه فى المؤلفات الأدبية التي لا يمازج تأثيرها أسوار الجمال، وإنما سعى إلى الإسهام المستمر فى الحياة الثقافية، والانغماس فى قضاياها وممارستها، مبهما رسالة أساتذته طه حسين الذى تعلم منه أن معنى الجامعة الحق لا يكتمل إلا بإسهامها فى تغيير الواقع خارجها، والسعى إلى الارتفاع به فكرا وثقافة وإبداعا وعملا سياسيا واجتماعيا.

صفاة إن القط لم يتدنفع فى العمل الاجتماعى العام، ولم يغمس فى الممارسة السياسية على نحو ما فعل أساتذته طه حسين، وذلك بسبب النظرة الاجتماعى السياسى المتحول فى عالم ثورة (يوليو) من ناحية، ويسبب طبيعته الشخصية من ناحية ثانية. ولكنه انغمس بكيانه كله فى الحياة الثقافية بثورته ومجلاتا ومترجما ومؤلفا وقضاياها ومشاكلها.

وأصغر أنه كان يجيب بهذا الانغماس عن السؤال المهم: أمن الخير الناقد أن يفرغ من الحياة حوله داخل قاعة المحاضرات، أو قاعة المكتبة، فيخرج كتابا وراء غيره، دون تأثير فاعل فى الحياة من حوله، أم يقتصر الحياة خارج أسوار الجامعة حتى بمحاضراته داخل الجامعة، ماضيا فى ممارسة دوره الثقافى الذى يسهم فى تطوير هذه الحياة، والتأثير فيها بالكتابات التي تصدر عنها لتعود إليها؟

وكانت إجابة القط مبهمة فى ممارساته التي انطلقت من الجامعة إلى الحياة، ومن الحياة إلى الجامعة، فى مرحلة لم تتوقف، خصوصا فى حرصها على نقل مشكلات الثقافة الفعلية فى الحياة إلى الجامعة، ورسالة الدرس الجماعى إلى خطاب الحياة الثقافية، وذلك طوال سلوات حياته المديدة التي امتدت لعامة السان والمانين.

وكان من نتيجة هذا الانغماس أنه لم يتابع دراساته فى التراث الأدبى والنقدى على نحو منظم، واكتفى بدراستين مطولتين عن التراث النقدى، نشر أولاها فى الكتاب التذكارى الذى أعده تلامذة طه حسين بمناسبة بلوغ أساتذته فى السبعين، فى آخر الخمسينيات، وكانت هذه الدراسة تطورا لأطروحاته فى رسالة الدكتوراة التي ترجمها بعد ذلك بسنوات ابن أخيه: عبد الحميد القط، ونشر الثانية فى مجلة «فصول» سنة ١٩٨٢ نتيجة إلحاحى عليه بمنزلة الإسهام فيها أيام أن كنت نائبا لرئيس التحرير.

واكتفى من دراسة التراث الأدبى بكتابه «فى الشعر الإسلامى والأدب» الذى كان تجسدا لمخلفه «التعبير» فى نقد الشعر من ناحية، وممارسة نقدية لإيمانه بالوجدان الفردى فى الإبداع من ناحية موازية.

#### الاتجاه الوجدانى

ولا شك أن هذا الإيمان كان وراء كتابه «الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر» الذى أعده أهم كتبه، من حيث الدلالة على منهجه النقدى الخاص، ورحابة أفقه «التعبير» الذى يؤمن بمشعة القراءة النقدية التي تدفع القارئ العادى إلى المشاركة فيها، واستعادة المتعة بقراءة النقد. وقد تتبع القط، فى هذا الكتاب الضخم، شعر المدرسة الناصرية العربية، بادئا بإسهاماتها الأولى عند شعراء الإحياء، البارودى وشوقي والزهاوى، مرجعا على ريادة مطران، منتقلا ما بين الإسهامات المصرية والعربية، حرصا فى كل الأحوال على قراءة النصوص الشعرية نفسها، والنصوص فى عوالمها الوجدانية، وأصلا البعد الوجدانى للنص بالبعد الوجدانى للنقد العربى عند الناقد الذى خبر الشعر كتابة ودرسا، وتبع تقاليده القديمة والحديثة، متغلبا ما بين مدارس الحديثة التي لم تنسه حبه الأول لشعر الوجدان ونظرية التعبير.

وكانت قراءاته للقصائد قراءة سلسة، تنطوى على التعاطف بين القارئ والمقروء، والذخيرة فى توصيل متعة القراءة – بالآليات اللازمة – من القارئ الناقد إلى القارئ العادى، كما لو كان الناقد قارئا لقارئ بعيدا عن تعقيد المصطلحات والنظريات البنيوية وما بعد البنيوية التي ظل نافرا منها، مختلفا معنا – نحن أبناء الجيل الذى تكلمنا عليه على نحو مباشر، أو غير مباشر – فى أهميتها وجدواها. ولم يكن يتردى فى تصديرات من مخاطرها، ولكن مع الإنصات إلى دفاعنا عن النظريات النقدية الأجد، وترك الحرية لنا فى اختيار ما نشاء فى مدى تجريب هذه النظريات على مستوى الممارسة.

وكانت حجة القط المتكررة فى مناقشاته معنا حول هذه النظريات

محلا لنامية محمود درويش وسميح القاسم وتوفيق زياد، وانتقل من قصيدة العاصم في دروايينها المتميزة إلى قصيدة الشعر الحر لجيل محمد إبراهيم أبو ستة، ومن الشعر الحر إلى القصص القصيرة والزواجر في تباع أجبالهما، غير مغفل من المسرح وقن الترجمة. وحمل كتابه «في الأدب العربي الحديث»، الذي صدر سنة ١٩٧٧ ما يؤكد حرصه على متابعة الإبداع الجديد، وهو الحرص نفسه الذي تجلى في السياسة التي اتبعها عندما رأس تحرير أربع مجلات أدبية: الشعر (١٩٦٤ - ١٩٦٥) والمسرح (١٩٦٦ - ١٩٦٧) والمجلة (١٩٧٠ - ١٩٧٣) وإبداع (١٩٧٣ - ١٩٩٢). ولا أنسى أنه أسهم في تعريف القراء المصريين بقصائد السياب التي نشرها في مجلة «الشعر» مع أقرانه من أعلام رواد الشعر الحر على امتداد الوطن العربي.

وأشهد أنه كان حفيبا بنا نحن الذين نلتبس إلى الأجيال الجديدة من النقد، فهو الذي سمح بنشر أغلب مقالاتي في مجلة «المجلة» التي بدأت الكتابة فيها أيام يحيى حقي الذي سبقه في رئاسة تحريرها، وهو الذي فتح الباب لقصائد شعراء السبعينيات في مصر، عيد النعم رمضان وأحمد طح وحلى سامي وحسن طلب ومحمد سليمان وغيرهم، وخصص في مجلة «إبداع» بابا خاصا بعنوان «تجارب»، كان النافذة التي أطل منه على شعراء السبعينيات على المشهد الثقافي المصري العربي.

وزعم أنه ظل منحظا على «قصيدة اللز» كثير الجدل معي، ومع كل من هو معي، حولها، خصوصا كلما عرض ذكر أحد شعراتها، فإنه لم ينوقف عن متابعتها والإعجاب بالبعد الذي جذبها منها، ولذلك كتب عنها سنة ١٩٩٦، لا بعقلية الناقد الجامد الكاره للجديد وإنما بعقلية المحاور الذي لا يتعنى عن أصوله الليبرالية، وهي الأصول التي جعلته يتخذ الموقف الشجاع الذي تذكره له بالعرفان والتقدير، عندما قبل رئاسة اللجنة التي صدر قرار بتشكيلها أثناء أزمة رولية «وليمة لأعشاب البحر» المعروفة، فكان جسورا في الدفاع عن حرية المبدع، وعن حقه في الدراج على الأعراف الاجتماعية المحافظة، ما ظل عمله يهدف إلى الارتقاء بالواقع الإنساني وتحرير الوعي الفردي من شروط الضرورة.

وكان دفاعه عن حرية الإبداع في هذه الأزمة، والآراء التي أدلى بها في مجلة «المصور» المصرية، دليلا أخيرا على ليبراليته الأصلية التي لم تردد في الدفاع عن قيم الحرية والعقلانية التي آمن بها، وظل مخلصا لها طوال حياته العملية والفنية، سواء في جامعة القاهرة التي تخرج فيها سنة ١٩٣٨ (بعد ثلاث سنوات من تخرج شوقي صيف سنة ١٩٣٥، زميله الذي لحق به القط في الدراسة بالقسم نفسه، وتلتزم معه على الأمانة أنفسهم) أو في جامعة عن شمس التي ترقى فيها إلى أن انتقل من رئاسة قسم اللغة العربية (١٩٦٢ - ١٩٧٣) إلى عمادة كلية الآداب سنة (١٩٧٣ - ١٩٧٤). واضيف إلى ذلك المجلس الأعلى للثقافة الذي ترأس فيه لجنة الشعر ولجنة الفنون، والمجلات التي أشرف عليها وفتح صفحاتها للأجيال الجديدة، فضلا عن الكتابات والمقالات التي ظل حرصا على الإسهام بها في الحياة الثقافية إلى أن توفي في الساعة الرابعة من بعد ظهر يوم الأحد السادس عشر من الشهر الماضي، رحمه الله رحمة واسعة، فقد كان شيخا النقاد بحق.

ترجع إلى إحساسه بعدم ملائمتها لواقعنا الثقافي، وأنها تقرب بالآدب عن فراء اللقد الذين ينبغي أن تسعى إلى توسيع دوائرهم. ولم تكن ثقيل هذه الحجة على علانها، ولكن كنت أراها دليلا على تنبئه بفهمه الخاص عن الواقع الثقافي الذي ظل مرتبطا به، غير متعزل عن حركته. وكان هذا التشبث السبب الذي قاده إلى بعض ألق «النقد الثقافي» دون أن يدري في سنواته الأخيرة، ومن غير أن يتوفر على قراءة أصول هذا النقد وتطبيقاته، فقد انتهى إلى ما انتهى إليه على نحو عفوي، خصوصا بعد أن أدرك أهمية شاشة «التليفزيون» في تكوين الوعي الاجتماعي والثقافي، وتشكيل الوجدان الفردي في إطار هذا التكوين. ولذلك أقبل على دراسة الدراما التليفزيونية، والكتابة المتواصلة عنها، فأصبح رائدا في هذا الاتجاه، وموصلا لقيمة هذا الفن الجديد الذي أعاد النقاد العرب على الانصراف عنه وعدم تقدير أهميته، فكان أول ناقد كبير يولي عنايته للدراما التليفزيونية، خصوصا في تفتيتها الدعوية التي تتراوح بين الضرورة والفن، أو الرمز والواقع، أو الميول والدراما، أو الأدب والوعظ الخطابي، أو تفتيت الكتابة وتقنيات المشاهدة. وحمل كتابه الأخير «الكلمة والصورة» العديد من المقالات التي تدل على وعي بأنا نبهت في عصر «الصورة» من ناحية، وحرصه على متابعة الأثر الثقافي للإبداع الدعوي الذي تبته أجهزة التليفزيون في الوعي الجمعي لأبناء المجتمع من ناحية موازية.

وأصور أن ارتباط القط بتحولات الواقع الثقافي وسعي إلى توجيه هذه التحولات، كان واضحا منذ البداية، في الخمسينيات، خصوصا فيما كتبه عن يوسف السباعي الذي ظل ينهمه بالثبوتية، وما أبدعه عنها، ونسب في معناه من السفر إلى الخارج في سنة من سنوات الخمسينيات. ولكن نزوعه النقدي المعادي لرومانسية السباعي ظل مصمرا، وظل إيمانه بعلاقة الأدب بالواقع قائما. ظهر فيما كتبه عن رشاد رشدي ومروان في مطلع الستينيات، وما كتبه عن نوبس عوض فيما رآه إسرافا في استخدام النقد الأسطوري في قراءة ديوان صلاح عبد الصبور «أحلام الفارس القديم» في منتصف الستينيات.

#### معركة الشعر الحر

وأضيف إلى ذلك المعارك التي خاضها ضد خصوم الشعر الحر، طوال الخمسينيات والستينيات، فكان كتاباته المدافعة عن هذا الشعر، واحدا من أبرز المصنفين لتوجهات الشعر الحر والمشجعين على تبنيها، وذلك في مواجهة العقاد الذي نفى القصيدة الحرة من لجنة الشعر بالجلس الأعلى لرعاية الآداب والفنون (المجلس الأعلى للثقافة حاليا) وأجبالها إلى لجنة للنقد للاختصاص، وفي مواجهة كل الهجمات اللاهجة، وأهمها الهجمة التي قادها صالح جودت وأعضاء لجنة الشعر في «العريضة» التي رفعوها إلى رئيس الجمهورية، في نوفمبر ١٩٤٤، منتهمين شعراء القصيدة الحديثة بالقرمزية والكفر والحيانة الوطنية. وقد جمع القط الكثير من مقالات هذه المعارك في كتابه «قضايا ومواقف» الذي يؤكد انغماسه في مشكلاته ثقافتنا المتغيرة، وانتماه إلى التيار المستنير فيها بدفاعه عن قيم الحرية والعقلانية. ومن ثم دفاعه عن الالتزام الأدبي الذي يصل بين الأدب والمجتمع بما لا ينفى حرية الأدب.

وتكتسب محتويات كتاب «قضايا ومواقف» إلى سياق التعاطف مع التجديد، وهو التعاطف الذي ظل يميز نقد عبد القادر القط منذ السبعينيات إلى اليوم، فقد كتب عن شعراء المقاومة الفلسطينية ومن للفن والالتزام،



الخط / يد الفنان / مصر

# ترجمة الشعر إلى العربية صياغة مغايرة

د/ جمال عبد الناصر

الضحية ببعض معانيه الجهرية؟ أم أن يترجم الشعر نلراً للفظاظ على كل ذلك، مع تجاهل الخصائص الأساسية التي تتميز بها طبيعة النص الشعري؟ ولأن القراءة العالية تنطلق من حيث انتهى الآخرون، باستقرار الرأي على أن ترجمة الشعر ضرب من المستحيل، فإنها تجد صياغة الاشكالية، ولكن بشكل مغاير، عساه أن تجد المبرر للدفاع عن ترجمة الخطاب الشعري. فبعد التسليم مسبقاً بكل ما قيل في هذا الصدد، تطرح هذا التساؤل المركب: لماذا يترجم الشعر أصلاً طالما أن عملية نقله غير مجدية، من الناحية الفنية على الأقل؟ هل ثمة حاجة ملحة لترجمته؟ وهل ترجمته غاية أم وسيلة؟ ترف إيداعي أم ضرورة فنية؟ وما مقومات عملية ترجمته، ومواصفات مترجمه، بعداً عن ملاحظات الجاحظ قديماً، فيما يخص المترجم بعامة، من تفقه في لغته، وتفككه من اللغة التي يترجم منها، وتخصصه فيما يترجم؟

والإجابة تدريجياً - عن هذا التساؤل مضطرب الأبعاد كان اختيار نموذج تطبيقي من الشعر الإنجليزي، وهو عبارة عن بضعة أبيات، تمثل في مجملها الممثل لواحده من أضخم الإنجازات الأدبية في أوروبا في القرن الرابع عشر، بل أقلها شربوعاً في تسعينات ذلك القرن، وأعلى بها «كليات كاتدريري، المصوغه شعراً، للشاعر الانجليزي الكبير جيفري تشوسر المشفوق عام ١٤٠٠، والتي ترجمها إلى العربية الدكتور مجدى وهبة، لاقتناعه كاساذ أكاديمي بمدى أهمية مثل هذا الأثر الأدبي، الذي أخذ الإعداد له - سواء على مستوى المضمون أو الشكل - حوالي ثلاثين عاماً، من الدراسة والبحث والتفكير، في مجلدات الذرات المختلفة، وكتب التاريخ، وعلوم الفلك والأهوت.

## حكاية الفارس

ومن ثم كان تركيزي على سنة وثلاثين بيتاً فقط من «استهالة، الحكايات، والتي يبلغ مجموع أبياتها ثمانمائة وستين بيتاً، حيث يقدم تشوسر لأول قاص، وهو «الفارس»، الذي يروي كساية طويلة، يمدد فيها دستور الفروسية يقول تشوسر واصفاً إياه: كان هناك فارس فاضل شريف.

ومذ امتطاء مسهرات جياده في الصلوات العربية كان ولوعاً بالفروسية معروفاً بالأخلاص والشرف والكرم وأداب اللياقة وكان مقدماً كل الإقدام في حروب مليكه بفخوض غمارها متفوقاً على كل فارس آخر وذلك في دار المسيحية وفي دار الكفر وكان دائماً مكرماً لصفاته النبيلة ولقد شارك في معركة الإسكندرية ضد قسطنطين ركم من مرة ترأى مائدة الفرسان مقدماً عليهم جميعاً في أمم بروسيا وكثيراً ما خاض غمار الغزوات في أقطار لثوانيا وروسيا ولم يظاهر مسيحي آخر من نفس الطبقة وحضر حصار مدينة الجزيرة بمسكة غرناطة كما حارب في غزوات بني مرين بالمغرب وأسهم في معارك آياس وأصاليبا في الأناضول عندما قصفته الجيوش التي انضم إليها واشترك في حملات عظيمة على صفات البحر الكبير وفي خمس عشرة معركة لامية وكافح في سبيل دينها في ثمانين ثلاث مرات في مبارزات فردية قتل في كل مرة منها عدواً وكان هذا الفارس النبيل قد رفع لواءه أيضاً لدفاع عن ملك ضد كافر آخر في بلاد الأتراك وكانت فديته فدية ملك في كل معركة خاضها وكان إلى جانبه نبله حكيماً وكان في سلوكه وأدبه في وداعة الفناء البكر لم يتلفظ أبداً بكلمة منكرة أو بذية يجرج بها أي واحد من الناس طوال حياته فكان فارساً أصيلاً كامل الأخلاق وإذا عرضت لما كان يريدته ويمتطيه قُلت أن جواده كان أصيلاً وإن لم يكن

الترجوع في عالم الترجمة أمر عسير، تحفه المخاطر من كل جانب، ولا يعلم من يدخله كيف أو متى الخروج منه، رغم ما يمكن أن يكون قد تزود به من علم ومعرفة ومن ثقة بالنفس ويؤمن بل من منهج وطار فكري واضحين. ومن ثم يبدو لي أن من تصدى لنظريات الترجمة كمن يلقى بنفسه - طواعية - في بحر لحي عميق، ومن يحاول إجراء تطبيقاتها كمن يكشف عن صدره أمام ريح صرصر عاتية. ومع ذلك فالباحث بما جبل عليه من ركوب المخاطر، واجتياز الموانع، وبما فطر عليه من ارتياح المصاعب، واستكشاف المجهول، يتطلع دوماً إلى ما وراء الظاهر، مدحوراً بحب استطلاع غريزي، لما يكمن في بواطن الأشياء من أنساق تفكير، أو طرائق حياة، أو أنماط سلوك. لذا كان المترجم المغامر، الذي طالما أتهم بالخيانة، وكان من الأجدر أن يوصف بالأمانة والوفاء، ولذا كانت هذه القراءة التطبيقية.

وموضوع القراءة، كما هو واضح، يندرج في إطار الترجمة الأدبية إلى العربية، مما يجعل مسألة رسم الحدود من البداية أمراً ضرورياً، بمعنى أنه يتوجب علينا تحديد المراد بالترجمة الأدبية قبل الخوض في التطبيق على ترجمة الشعر. وفي هذا الصدد نقول بأن المقصود بالترجمة الأدبية قبل الخوض في التطبيق على ترجمة الشعر.

وفي هذا الصدد نقول بأن المقصود بالترجمة الأدبية نقل الآداب الأجنبية، وعلى مختلف أجناسها وعصرها، وخلفياتها الفكرية، واتجاهاتها، إلى اللغة العربية. ونسجد هنا المعارف والطوم الإنسانية الأخرى، حتى لا تقع في شرك الترجمة اللغافية، بفهموها الضعاف، والذي يسحب على كافة المجالات الاقتصادية، والاجتماعية، والسياسية، واللغوية - إن لم نقل الدينية أيضاً - أو الترجمة الشفهية والكتابية، والتي تراكب كافة المشكلات الرسمية والخاصة، من نشاطات إعلامية، ومؤتمرات صحفية، وتبذرات علمية، وطلاقات نقاشية، وورش عمل بحثية، أو حتى الترجمة الآلية، التي شهدت تطوراً وانتشاراً ملحوظين في الآونة الأخيرة.

وعليه نقل الآثار والمؤلفات الأدبية الأجنبية هذه لمصلحة القارئ العربي، تحكما مجموعة من المعايير الموضوعية، كما أن ثمة شروطاً يجب توافرها في مترجم الأدب، لاسيما إذا تصدى لترجمة الشعر، من بين الأنواع الأدبية الأخرى، لمفصوصية هذا الجنس، الذي يستقى وجوده أصلاً من نسفه اللغوي، مما واجه مترجمه دوماً بأشكالية طالما حاولوا التغلب عليها دون جدوى، وأعلى بها كيفية ترجمته، ومماهية المنهج الشكلي الذي يتعين عليهم اتباعه.

أجيب أن يترجم الشعر شعراً، مع الحفاظ على وزنه ونظام تقفيته؟ أم أن ينقل إلى ترجمة شعرية، أيأ كان وزنها وقافيتها، وفي كلتا الحالتين تتم

لعوباً كان يرتدى قميصاً من نسيج القساطل عليه بقع من الصدا من الزرد الذي كان يرتديه من قبل وكان قد وصل لثوره من رحلاته البعيدة سعياً إلى الحج.

إن ما تكشف عنه هذه الأبيات فقط يعدّ - في تقديري - سبباً كافياً لتحرير ترجمة «حكاية الفارس»، إن لم أقل مجموعة الحكايات ككل، إلى جانب - طبعاً - عدد من الأسباب الأخرى التي كان الدكتور مجدى وهبة على دراية بها. فمبدأً عن الزرقة اللطيفة التي يخلو بها وصف الشاعر لمكانة الفارس، وخصاله، وغزواته، التي أبدى فيها إقبالاً لا يبارى، التي قد تبهر مترجم الشعر، فيلنصرف عن المغزى الكامل في الأبيات، هناك تفصيلان في الصورة التي رسمها فرشاة تشوير للفارس، وهما - في واقع الأمر - حقيقتان تاريخيتان، دسهما الشاعر بين ثابايا الصورة الأدبية.

تكمّن الحقيقة الأولى في سلسلة المعادين التي أظهر فيها الفارس موهبته القتالية، وهي - كما وردت في الأبيات - كانت في مصر وروسيا وإسبانيا والمغرب والجزائر وتركيا، أى لم تكن في بلاد المسلمين أو صدهم فمضب، وإنما كانت - علوة على ذلك - في بعض من أرجاء العالم المسيحي، ضد المسيحيين أنفسهم، مما ينفى عن الفارس كونه مثلاً قريباً للفروسية الصليبية، كما نشر بعض المدرسين صورة الفارس، وقد انخدعوا بأسلوب تشوير الماكس، أما الحقيقة الثانية فتنبذ في «زى الفارس»، التراث، الذي لا يمكن مقارنته ببراء الفرسان العربي، ككثير التعقيد، شديد التأني، خاصة وأنه قد عاد لثوره من إحدى معاركه، ناهياً عن فرسه الذي لا يذكر الشاعر شيئاً عنه، سوى إنه «فارس أصيل»، وناهياً أيضاً عن أتباع الفارس، للذين كانوا ظله الظليل، وقت السلم، ووقت الحرب بصفة خاصة.

هاتان الحقيقتان - اعتماد الفارس للقتال في أى جبهة، بصرف النظر عن عقيدة من يمارك، ومظهره المزرى، الذي يثير الشفقة بدلاً من الإعجاب والانبهار، إنما توحيان - عدد مزاجيتهما - بأن ثمة تغييراً درامياً طرأ على شخصية الفارس، وعلى مركبه النفسى.

إن المترجم الفاهم فقط، هو الذى يستوفيه مثل هذا الأمر، بل ويتجمله يسأله عن أسبابه، فيلث خلف مجموعة الظروف الاجتماعية والاقتصادية، التي شهدتها الغرب الأوروبى في تلك الآونة، وكان من أهم نتائجها إقرار طبقة جديدة من الفرسان، لا تنتمى إلى مجتمع الفروسية إلا بالاسم فقط.

جاءت في مقدمة تلك الظروف الحروب الإقطاعية، التي شبت إثر حرمان عدد كبير من الفرسان من الإقطاعيات التي كانت ضرورية بالنسبة لهم، بعد أن ارتبط مفهوم الفروسية بامتلاك الأرض. إذ سلبهم ذلك نفوذهم وأهميتهم، وحث من قدرهم ومكانتهم، فتحولوا إلى العوان والحرب للحصول على إقطاع. وعندما كثرت هذه الحروب الإقطاعية وبدأت تترق كيان المجتمع الغربى تدخلت البابوية لفضها، بفرض هدنة مقدسة، ثم

الحديث، كيما تكتمل كل ملامح الصورة، وتتضح جلياً جدوى ترجمة مثل هذه الأبيات، على الرغم من محدودية عددها، مقارنة بمجموعة أبيات الحكايات. فعند النظر في حملات الفارس وغاراته على المدن سابقة الذكر تتكشف حقائق جديدة، أبسط ما يمكن أن توصف بها الغرابة والعجب.

ففي حملة الإسكندرية (١٣٦٤) - مثلاً - والتي قادها ملك قبرص، بطرس الأول، بحجة إعادة المدينة إلى سيطرتها النصرانية الأولى، ولانتهازها قاعدة على الساحل لغرض حصار اقتصادي على مصر، والانطلاق من هناك شرقاً، لغزو سوريا وفلسطين، وغرباً لمعاركة الصغارية المسلمين في شمال إفريقيا، أثبت الفرسان - دون أدنى مواربة - كم الفوضى الرابض في نفوسهم، وكم اللصوصية والقرصنة القابع في تكوينهم، لدى تحولهم إلى الخدمة العسكرية مدفوعة الأجر مضحين بذلك المثل الشريفة والتبولة والتي صارت أسماً بالية بمجرد أن انقسمهم هؤلاء إلى عصابات كبيرة من القلة المتعطشين إلى الدماء. فعندما خرج أهل الإسكندرية مسعشرون ومهتلين، لاستقبال ذلك الأسطول الكبير، طنائس أنه أسطول تجارى، وقعت مذبة تقتصر لها الأبدان، إذ ذبح الفرسان النساء، ويقتروا بطون الصوامل منهن، وسرقوا الأطفال الرضع، وصربوا بالأولاد عرض الحائط حتى ازفقت أرواحهم، وقذفوا بالمسنين من فوق المباني العالية.

وبعد أن انتهى الفرسان من تلك المذبحة البشعة، سلخوا خيبرات المدينة، ورحلوا بفنائهم، عند أول هجوم مصرى منظم، مما جعل بطرس يصرخ بأعلى صوته: «أحصرتاه... لقد مات الشرف».

وفي حصار غرناطة (١٣٩٢)، بمنابها البحرى الشهير، الحرية، والذي استمر عامين كاملين، لم يظهر الفرسان حرصهم على الغرض الذي جاءوا من أجله قدر حرصهم على منافعهم الخاصة. ولما وجدوا أنفسهم في ورطة شديدة، فروا هاربين، بعد أن حملوا معهم ما خف وزنه ونقلت قيمته، تاركين المدينة، دون تصريح من قائدهم الأعلى، ألفونس، فما كان من هذا

عادت ونادت بضرورة الإعداد لحروب صليبية، في الغرب الأوروبى، تحت شعار محاربة الكفر والإلحاد، بينما كان هدفها وضع حد لشورة الفرسان، بفتح أبواب جديدة أمامهم لامتلاك لقطاعات فلبى هؤلاء النداء، وسارعوا بالإسهام في

ذلك العسكرية، عليهم يظهرن شجاعتهم، ويتكفون عن طقاتهم القتالية، فيحصلون بذلك على أراض جديدة. ولما أخذت جموع الفرسان تغير على مواطن الحضارة في غرب وجنوب أوروبا، وتهدد مقر البابوية ذاتها، التي كانت قد أفلتت مضاجعها فحوش المسلمين آنذاك، وتقدم صحافهم من الشرق، فإنها سارعت برفع شعار الصليب من جديد، لصد الخطر الخارجى المتمثل في الزحف

الإسلامى، والتي كانت تعد له العدة، بحجة تصوير المقدسات المسيحية، وللخصل في ذات الوقت من خطر الفرسان الداهم، الذين راهوا يكونون طوائف مختلفة من المعتالين، مثل «فرسان لازاروى»، و«فرسان هوسيفار»، و«فرسان تمبرلر»، و«فرسان الليونين»، و«فرسان الصيف»، و«فرسان الكانترا» و«كالاترافا» وسانتيا

جوا، قبل أن يقصوا إلى طوائف، شرعت في ممارسة

نشاطاتها القتالية، وعاشت في الأرض فساداً، وصارت الكابوس الذى جثم على صدر القارة الأوروبية، وبخاصة عندما زحفت إلى أفنيون - مقر إقامة البابا، فما كان من ايربان الخامس إلا أن يفكر في الخصل نهائياً من طوائف الفرسان القرصانة، وذلك بالدفع بهم في حروب صليبية جديدة، غير تقليدية في الجيوب الأوروبى والشمال الإفريقى. فكانت المواقف الحربية السابق ذكرها في الأبيات المترجمة، وكانت أيضاً تلك الصورة المقرزة التي ظهر بها الفارس.

غير أن المترجم القاهم النابه لن يتوقف عند هذا الحد، بل يواصل بحثه





إماماً أكفياً بكونين الشاعر الثقافي، لاسيما وأنه - كما هو معروف - أبو الشعر الإنجليزي، بخبراته الحياتية والأدبية، بل التاريخية أيضاً. فقد ميز نفسه من البداية كشاعر من الطبقة الأولى وكان على صلة وثيقة بالسلطان الملك، فشقاً كأبناء النبلاء، وتدرّب - على فنون القتال والفروسية، وارتحل في بعض دول أوروبا، وتأثر بأدبائها المتضام في تلك الآونة، من أمثال بوكاشيو وبيترارك، كما عاصر ثلاثة من ملوك إنجلترا، إدوارد الثالث، وريتشارد الثاني، وهنري الرابع، في فترة أجهضتها الأحداث التاريخية الجمة، منها حملات إنجلترا على فرنسا المعروفة بحرب المائة عام، ونفسي الطاعون، والعلاقات المضطربة بين إنجلترا وأوروبا البابوية، وقوة الفلاحين، والاعتبارات السياسية، وتقلبات الحكم، فانعكس ذلك بشكل غير مباشر على كتاباته التي بدت في ظاهرها بعيدة عن واقعها، وإن كانت تسمّر أغوارها، وبخاصة - بحكايات كانتربري.

لقد تمخضت ترجمة الأبيات - في التحول النهائي - عن عدة اكتشافات مهمة، وذلك عند التعامل معها بثقافة موازية لثقافة الشاعر الأصلي نفسه، ثقافة قد تنقل إلى حد المورسجية، مدعومة بإدراك لأهمية عصرى الزمن والمكان، وبقدرة في الاستقراء واستجلاء الشئ في القصيدة الشعرية، عبارة على الوعي بتأثير ذلك كله في تبين حركة الأدب، وتأويل مسيرة التاريخ، وتفسير السياق الحضارى.

فموكد أن ما كشفت عنه ترجمة الأبيات يؤثر في رؤيتنا لحضارة الغرب الأوروبى، بل في فهمنا لتاريخنا الإسلامى، إذ جاءت إلينا بأحد الدوافع الرئيسية للحروب الصليبية، التي تعرض لها الشرق المسلم، بعد التحول الدرامى الذى طرأ على مركب الفارس، وانفراطه في تشكيلات عصابية إرهابية، راهت تهدد كيان البابوية ذاتها.

فما كان لفضل هذه الأمور أن تفصح عن نفسها إلا لترجم مخصص، له قدرة استدلالية، ووعى بأهمية الخلفية الفكرية للعمل الأدبى، وله ثقافة عريضة تساعده على استيعاب التقليد الشعرى، الذى يتصدى له، مما يجعله قادراً على النظر إلى بعض الآثار الشعرية الغربية باعتبارها وثائق أدبية، ذات مغزى عميق، لا مناص من ترجمتها، انطلاقاً من إيمانه العميق، بأن الترجمة - عموماً - أحد أهم مفاتيح مفاتيح المعرفة، فقد فتحت نافذة - هنا - على مدى أعمى الأدب وجدوى ترجمته، ومدى ارتباطه بالتاريخ، فألأب في أبسط تعريفاته إفراز إبداعى لما يعنونه المجتمعات البشرية، على مدى العصور. ومن ثم فإن دراسته تنطوى على ترجمة صادقة لمعطيات تلك المجتمعات الفكرية، على الأقل، في ظروف زمنية معينة.

لذا فحين نعرض للتاريخ عندما نقصدى لدراسة الأدب وترجمته. فالحقبة الزمنية المتعاقبة، بمختلف مناحيها، ثقافية كانت أم اقتصادية، إنما تشكل تواريخ الشعوب.

الأخبر إلا أن استسلم وعدل عن غرضه الصليبي، بعد أن تأكدت خيانة الفارس المرتزق.

وفى غروتى أبياس وأصاليها (١٣٦١)، المدينتين التركيتين المسلمين، حيث تقدم بطرس الأول، ملك إسبانيا، سالف الذكر، بفارسه السفاحين بحراً، فوصلوا أولاً إلى ميناء أصاليها، شرع جنده في تدمير كل ما صادفهم، وقتل كل من وقف في طريقهم، ثم أضرموا الليران في قلب المدينة اللرية، وقذفوا بسكانها المسلمين إلى أبواب اللهب ولا رحمة، دون أن تأخذهم شفقة بالمسلمين أو النساء، أو حتى الأطفال من لم يلق حتفه حقاً، كانوا يمزقونه بسيفهم. ولكن عندما توجه بهم بطرس - الذى تأكد عدائه الأزلى للمسلمين، تجاه أبياس، لم يرغبوا في محاربة الأتراك الذى تجمعوا لملقاتهم، فحملوا غنائمهم، ولأدوا بالفرار في مشهد مخز بشع، مما أصاب قائدهم باضطراب عصبى شديد، فنامر عليه الفرسان، وسأل أحدهم، ذات ليلة، إلى مخدعه، وأشبع جسده طعناً بسيفه، ولم يتركه إلا بعد أن أجهز عليه، وأغرقه في بركة من الدماء. فكتب بذلك نهاية نموية، لصليبي دموى، لقي حتفه على يد أحد الفرسان، الذين طالما اتبعوه كلما دفع لهم بسقاء، وحقق رغباتهم، وتمولوا عنه، مكشزين عن أنيابهم عندما اعترض طريق منافعهم الخاصة.

ولم لا، وتلك كانت طيناع الفرسان الفاسدة، التي تبرزها ترجمة الأبيات تدريجياً، أمام قارئها، من خلال ذكر تلك الممارك الصليبية غير التقليدية، بل تبلورها بذكاء بنهاية الأسهلال، عندما نصف هيئة الفارس. ولعل أزعج هنا أن الشاعر يقرر أن فارس عصره نتاج زمن طويل، من الصراعات الإقطاعية المادية، والأحوال الاقتصادية المتدهورة، كان منبع خذى على المستوى النصراني الأوروبى، لا على مستوى الجوهر فحسب، وإنما على مستوى المظهر أيضاً. إذ إنه يندى كمرتزق فقير، معدم، ذى زى متسخ، ودرع متلوه الأفتار. أى أنه يهتله العامة معززة إلى أبعد حد، تماماً مثل سلوكياته وخطاياه، التي ربما يحاول أن يكفر عنها، كما يوحى الشاعر، بزيارة أحد الأسهلال المقدسة في كانتربرى.

ولا أشك لحظة في أن من يترجم مثل هذه الأبيات، دون أن تتوافر لديه الدراية الكافية بالأسلوب الشعرى الشعرى، بخلفية الشاعر الثقافية الفكرية، وبمعطيات عصره على اختلاف مناحيها، بل بحركة التاريخ، لن يتوصل إلى تلك الحقائق، لأنه - ببساطة شديدة - سوف تقع في دائرة سمر تفسر، الشاعر القصصى اللغز، فيساق طواعيةً خلف تصورات البعيرة للنفس البشرية. فاستهلاله - الحكايات، تعد - في تقديرى - بمنزلة خلاصة الأسلوب الشعرى، ذى الخصوصية الفريدة، في دقته ورشاقته خجاله وسخريته اللادعة، التي راح يرسم بها أبعاد شخص حكاياته، بعد أن صُنعت لديه رواء، وتدننت قلوبها، فجاء كل قاص مستخدراً في ثوب فضفاض من الرقعية والإفئاع الأدبيين. إلا أن الاستهلاله توجب، من ناحية المحتوى التصورى، بموتيفاتها المشبعة فكر الكاتب، نتاج خيالاته الحياتية، بعيدة المدى، وبخاصة فيما يتعلق بالموقف السياسى والدينى في عصره. ويوجه ذلك مغلفاً نغمة تطرى وتنقد في ذات الوقت، تغالى في المدح والثناء، ثم تهدم صرح الإطراء بمعلوق الناقد الجرى. ولا يتضح ذلك إلا لمن يقرأ ما بين السطور، ويغوص في بحر التصوير الشعرى، باحثاً عن المعنى والمغزى المستورين، الحقيقيين، لا الظاهريين الزائفين.

إذن لن يتيسر للمترجم متدق الشعر، أو المترجم الشاعر، أن يقف على حدود التجربة الشعرية هذا، مدركاً أعميتها القصوى كونيّة أدبية، إن لم يلم

## سلطة النموذج: ثنائية الحلم والواقع

د/ عادل ضرغام

الأساس، ومن ثم فالسارد المحدد - أو البياض المحدد - قد يخالطه يقينه مالمدة فنامل - وإن كنا لا نملك ترف الإبداع أو الانعزال عنه - مع الواقع البرجماتي الحديث، والذي لا يفصل - في ولادته وأثاره - مع طبيعة العصور الحديثة، التي أضفت نوعاً من الشك في الحقيقة المعرفية لدى الفرد، وأثرت - أيضاً - في جزئية مهمة تتعلق بمعرفة الإنسان بذاته.

فإذا تأملنا عنوان المجموعة «لعب الحمام» فسوف ندرك أن العنوان يتمحور حول حالة خاصة من الانعقاد في أسر الواقع، لأن «لعب الحمام» سوف يؤدي دوره في إضفاء حالة خاصة من الفطرية المجدول عليها الحمام، الذي يأتي رمزاً - في ذات القصة التي تعمل عنوان المجموعة - لحالة الإدراك الأولى التي لا تنفصل عن التهوريم المثالي، فالسارد في هذه القصة يرتبط بقصة حب مع ابنة عمه، وهما في تلك السن - مثل الحمام - يحلقان في فضاء واسع، لا يدركان طبيعة الواقع، الذي يصحح بعد ذلك عن تصادم بين الأيونين. فالصورة الأولى تتجلى في قوله معبراً عن الإدراك التهوريمي المحدد والمحدود، «كنت محمولاً فوق جناحي طائر، وبين نفريدي عصفور، تحذني، وتصافح عيناى عيونها السوداء، وتكلم في مشاعري، وأقضي كالنهر، أو كالباسين برائحة الزهر، وأحلم أن يأتي يوم يصعدني لأحضانها، ونديم ملها يدمع الحمام في بطني».

إن المعرفة السابقة البينية على الإدراك المحدد والمحدود، والتي تتمدد من خلال إطار فكري معين، لا تثبت أن تصطم بالواقع وتترك بصورته وجهامته، والمتمثل في الصراع العائلي، والمرتبط - حتماً - بمسرحية «رومي وجوليت، لشكسبير» ربما انشطرت أعصابي، انقسم قلبي، بينما رأيت عنى يمان خرج الروح إلى بارئها... وقام جدار بيني وبين هدري.. ولم نعد نغني الحمام نلقاه فقط، وهو يخيم عليّ كما قليباً.

فالقصة لا تكشف بعرض قصة الحب أو تقديم تصويرها فقط، وإنما هي تلح على جزئية مهمة، بحيث تغدو قصة الحب الأساسية التي تعبر عنها نواة تصنع للبناء عليها - ومن خلالها - بحيث تكون إطاراً معرفياً يتجلى في النمو المعرفي أو الإدراكي النظامي للسارد، وهنا تصبح تجربة الحب رمزاً لخطية معرفية إدراكية أو تهوريمي، وتبدأ هذه التجربة في القليلة قليلاً عن ذهن السارد تحت تأثير الانخراط في الواقع الجديد بفعل السفر، والانتماج في واقع جديد، حيث يتعرف السارد على أجد وأخته وأمه، الذين يشكلون معاً واقعاً جديداً على السارد، يتجلى في قوله بعد زيارته لهم «وشرت وشعرت بما أرقما جديداً على السارد، يتجلى في قوله بعد زيارته لهم «وشرت وشعرت بما أرقما جديداً على السارد، يتجلى في قوله بعد زيارته لهم أننى سأخرج من هنا مختلفاً، ولم أرفع أن يكف الماضي عن دويه في داخلي... إن أنا من الكون، تملتت منى أحزان، وضجعت من قلبي، وسمعت موسيقى جديدة، وخرجت من نفسي إلى شوارع الزمالك، وإلى هؤلاء الصنفين حزيني، ومرجهم.. أحسست أنه أقوى من الحزن، وكانت تتنابنى لحظة أشعر فيها بسناجتي».

إن الانفتاح على الواقع الجديد بما يظه من أفق مغاير، يمثل للسارد نمواً معرفياً، يشعر من خلاله بالثقة في ثوابته الأولى، أو بالسنانجة على حد تعبيره، كما جاء في الاقتباس السابق، وهذا السارد - أيضاً - يدرج طبيعة الاختلاف بين الصورة المعرفية الأولى والصورة الجديدة المنغمسة في الواقع إلى حد بعيد.

غير أن ملامح اللحول في تكوين الإطار الخارجي للسارد أو الداخلي لا تتم بهذا الوضوح الفارق، بين صورة قديمة وأخرى جديدة، أو بين تكوين

إن سلطة النموذج مصطلح يتمحور حول صورة الذات الإنسانية بصفة عامة، والذات المبدعة بصفة خاصة، فحين ترتبط الذات المبدعة بنموذج لها مقترح للتحقيق، يصبح له سلطة تؤثر في الإنسان العادي - فضلاً عن الأدب - بحيث تؤثر في حركة الإنسان، وتجعله في انحناء دائم تجاه ذلك النموذج، ومن خلال ذلك الانحناء تتخلل الذات الإنسانية عن ثوابتها المحددة والمحدودة في الوقت ذاته.

فالإنسان في معرفه - أو في إدراكه - لمعطيات الواقع، لا يظل أسور صسورة واحدة في ذلك التعريف أو في ذلك الإدراك، وإنما يأخذ الإدراك صوراً عديدة متوالية تحت تأثير التراكم المعرفي الدائم، بحيث تبدو الصورة الأولى للذات الإنسانية والمبينة على إدراك تهوريمي للواقع متباينة - إلى حد التناقض - مع الصورة الجديدة.

وسلطة النموذج - تبعاً لطبيعتها التي ترتبط بنسق آمول غير محقق، أو بصورة متخيلة للذات ليست متاحة واقعاً في اللحظة الراغبة - مشدودة إلى ركنين أساسيين هما: الواقع بكل تناقضاته والحبابة بكل توترها من جانب، والحلم الذي يعنى على تناقضات الواقع نوعاً من الاتساق، الذي يخفى - ولو جزئياً - تناقضات هذا الواقع، فالعلم يضع قشرة دقيقة على تناقضات الواقع.

رما كان التمهيد النظري السابق ضرورياً، ونحن نتناول مجموعتي «لعب الحمام، والرياح والسكنية، للذكور أحمد دره، حيث تتجلى من خلال قراءة المجموعتين سلطة النموذج بوصفها أفقاً للحلم، أو أفقاً للانتظار، أو أفقاً لصورة الذات التي تتكون تدريجياً، إما بالفشل في الوصول إليها، أو بالوصول إليها، لأن النفس الإنسانية في انفتاحها على صورتها المتخيلة لا تقف عند حد، وإنما تظل في لهايتها - إن حقت الصورة المقترحة الأولى - إلى صورة جديدة، ويتجلى - أيضاً - من خلال قراءة المجموعتين ذلك الصراع الدائم بين صورتين للسارد، بحيث تبدو الأولى فطرية تقوم على معرفة تهوريمي في الأساس، ولا تقم على معرفة يقينية جوانية قائمة على تجربة معيشة، وتبدو الأخرى واقعية تبين الصورة التهوريمية، لأن الذات الإنسانية، في تعريفها على الواقع الجديد - قد فقدت ثوابت المعرفة التهوريمية الأولى، بل تصول الإيمان بهذه الثوابت إلى الشك في وجودها أو تحققها. فالمعرفة التهوريمية - التي تنبع من الفطرة الإنسانية، وتفرق من الشر وتتوحد مع الخير في إطار مثالي - تتكون من شيئين أساسيين يشكلان رؤيتها للحياة، هما السواد والياض أو الخير والشر.

وهذا التحديد للسارد لنمطاتها الأساسية، يدل على محدوديتها، ويجعلها - فوق ذلك - تتصادم مع الواقع أو مع الحياة التي لا تؤمن بهذا التحديد الصارم للمفاهيم، فالواقع - وهذا شيء طبيعي - لا يبقى على هذه الثوابت المثالية للسارد، القادماً المعلوم بخلفية معرفية تهوريمية أو فطرية في

معرفي تهويي وتكون معرفي قائم على التجربة المعيشة، خاصة إذا كان الحديث يرتبط بمنأى فكرية لا تنسج بهذا التحديد المصارم، وإنما تظل الصورة الجديدة - بالرغم من تباينها مع الصورة القديمة - تمثل بقايا وأثراً من الصورة القديمة. وهذا التكوين المتحد المتناسق والمتراكم للذات الإنسانية بصفة عامة والساد بصفة خاصة قد يحمل في بعض الأحيان أثراً للذات بين الصورتين أو بين المعرفتين، يتجلى هذا الصراع حين نطالع قوله المبر عن توزعه بين صورتين أو معرفتين، ولم أكن متأكداً من مشاعرها بالضبط - يقصد ناني شقيقة أمجد - لكني أعرف نفسي، فقد كنت أجتذب نحوها دون إرادة، ورغم امتلاء قلبي بأحلام الماضي، وهدير - أبنه عمه - إلا كنت أمني إليها (....) فأنا لا أكف عن التفكير في ناني وهدير، وقد وصلا في نفسي إلى مكانة متساوية، مما جعلني أكثر اضطراباً، أن «ناني» تنمو بداخلي بسرعة مذهلة.

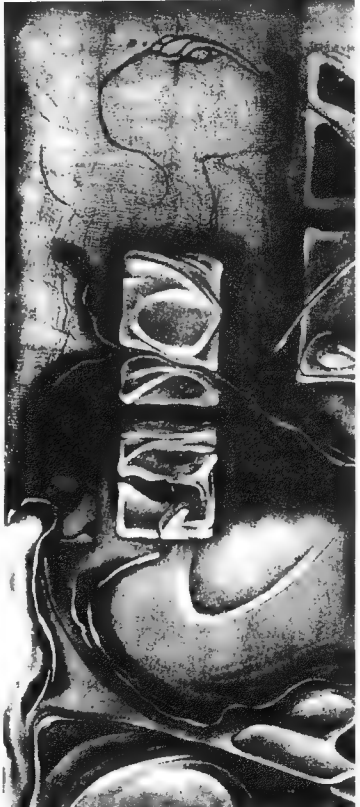
#### لحظة التحول

إن المرحلة التي يقدمها للفاصل في الاقتباس السابق تعبر عن حالة صراع خاصة في التكوين الإنساني، هي لحظة الانسلاخ من جلد قديم وارتداء جلد جديد، أو لحظة التحول من صورة إلى صورة، وهذه اللحظة بما تحملها من حالة الصراع تتجارب إلى حد بعيد مع الحالة المعرفية الجديدة التي تعتمد على تجربة حياتية، كما تجلى في نهاية الاقتباس. ولكن الانحناء إلى المعرفة الجديدة - تحت تأثير التحول من مطلق مثالي إلى مطلق حيائي غرائزي - لا يتم إلا بعد سيادتها على التكوين الإنساني للساد، وانتهاء صورة أو أثر التكوين الأولى أو البدائي. يتجلى ذلك في جزئية مهمة من النص تبرز الفحول الإنساني «ماذا جرى لي أين نطلي القديم، أين من مطعم في الوجود لي غير الاستغراق في السمعة الجديدة حتى أدنى، فلا أفيق إلا على الغرق، وصممت على ما في نفسي، وهجرت حبي، وطوفت الممام.. بالنار والقهر الفادح، ولم تسكت زبيدة ذكرتي بهجير، فتحت كتاب الماضي الجميل، وأفرقت أمامي تفاصيل نبضاتنا القديمة».

والقصة في تعبيرها عن المنحى الفكري والمتعلق بمدارات التحول من صورة إلى صورة أخرى، لا تترك لنا فرصة التأمل بمفردنا والوصول إلى تلك الحقيقة الفكرية، ولكنها تقدم لنا ذلك المقطع في نهاية القصة، الذي يعبر عن فقد الصورة الأولى المعتمدة على الإدراك الفطري، ووجود صورة جديدة، لا تنعم بالواق الفطري أو البدائي مع الواقع، وإنما أصبحت صورة جديدة، مهمومة بالذات أو بالصراع تحت تأثير شهوة الإدراك المعرفي «وما تراه ذلك العائد.. إلى الطريق، إلا وتبسم في خيالاته الأحلام الضائعة.. أن يفيق.. لم يعد الحمام يشاق إلى البدائي، ولم يكن بين نفسه سوى صرام...».

ويظهر المنحى الفكري ذاته والمرتبط بصورتين للتكوين الإنساني للساد في قصة الغربة (ص 119) حيث يشعر السارد بمغاييمه الفطرية المحددة والمحددة بالغربة في الواقع الجديد بكل تجلياته، وتتجلى الغربة في صورة البطال/ أو السارد المعاجز من الفعل، في مواجهة واقع ونموذج مغايرين يفرضان نفسيهما بقوة على صاحب هذه المعرفة، ولا سبيل إلى تمثيلهما إلا بالانزواء في إطار هامشي يأخذ الحياة من أيبر جوانبها، والساد في هذه الحالة، يندثر بالانزواء الذي يحقق له تواصلًا مبنوياً مع الواقع.

إن انفتاح الذات الإنسانية على الواقع بكل تجلياته، الذي أقصى إلى



الخطوة، تبعث في نفسي زهواً غير عادي، كلما أنظر لوجهه أذكر... ما فعله يوم احترق بيت امرأة عجوز تعيش بفقرها، ويوم الحريق رأيت بشير يطير كالنسر فوق الأسطح حتى قفز إلى حجرتها في أسفل البيت، ومعلها وعاد بها بطير،

إن القارئ المتأمل لشخصية «بشير» سوف يدرك بسهولة طبيعة ذلك البطل الأسطوري القادر على الفعل، وسوف يدرك - أيضاً - ذلك التعامل إلى حد بعيد بين صورة بشير وصورة عبد الناصر، أوجى لنا بهذه الدلالة مجموعة مرشادات، منها التشابه الأسمى المقصود للبطل (بشير الناصر)، ومنها - أيضاً - التشابه في التكوين والسمات في الاهتمام بالآخرين، ومثلاً - أيضاً - أغنية عبد الحليم - عدى النهار - المرتبطة - حتماً - في وجدان المثقلى، بالكمسة ومنها - أيضاً - تحول بشير إلى حلم - مثل عبد الناصر - في قوله بعد غرق بشير: «يا بشير يا حلم هذه البلدة، ذهب ألف غيرك إلى الجحيم، ولا تذهب أنت، كان يمد يده، والمستغيث يصمت ويتلشى صوته تماماً...»

ومن الصور أو التجارب التي تشكل سلطة النموذج أمام السارد في جميع «لعب الحمام» التي يحاول السارد تحقيقها طلياً أو انتظاراً، صورة المرأة النموذج التي تتأبى على التحقيق، ففي قصة «أحداث ليلة عيد الربيع» تبدو صورة ناهد محاطة بهالة تجعلها صورة ندد عن أي تصور واقعي. وتلمح من خلال هذه القصة طبيعة تولد هذه التجربة التي تقوم على التهميم الغفالي، ولا تقوم على المعرفة الحقة. إن طبيعة التربية في الأمم الشرقية أو العربية تضع حاجزاً سميكاً بين الولد والبيت، هذا الحاجز كان سبباً أساسياً في وجود بوادر الهالة والتفديد، وبوادر المغامرة في إدراك البطل أو السارد لطبيعة المرأة الواقعية، التي تنوق إليه كما يتوق إليها.

يبقى جزيئة أخيرة تتعلق بالبطل الهامشي، والذي صوره الكاتب في قصص عديدة، مثل قصة «بطاطا»، وقصة «قلب الزمان» الذي سرر فيها تطلع البطل الهامشي ومشروعية حلمه في الاندماج بالواقع المحيط، أو الحلم الارتقائي من طبقة دنيا إلى طبقة أخرى عليا، وتلج القصة على انيات مشروعية الحلم، حتى بعد التيقن من موت الحلم منطقياً.

ففي هذه القصص يتحول البطل الهامشي الذي يأخذ الحياة من أسير جوانبها، إلى محرك أساسي للقصة، ويتحول سلطة نموده إلى أمل بعيد المآل، ويختلف بين النموذج باختلاف طبيعة البطل الحقيقي في القصة. ففي قصة «بطاطا»، يصيح الحصول على حذاء جديد للبطل أملاً بعيد المآل، وبعد أن يتحقق ذلك الأمل يسير مختلاً للصلابة، ولكنه يفقد ذلك الحذاء، لوفصيح المعنى الدلالي للقصة، عن صعوبة الانزلاق عن الواقع حتى لو عاش الإنسان في إطار هامشي...

إن مجموعتي «لعب الحمام» والرياح والسكنية، تفصحان عن منحى تعبيرى في إدراك سمطيات الواقع من جهة، وفي ارتباط ذلك المنحى التعبيري بالذات المبدعة، فالقارئ المتأمل للمجموعة الثانية على وجه الخصوص سيدرك أن هناك ميلاً لمحاولة تقديم صورة أقرب إلى «لادنة» أو - على الأقل - صورة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالذات.

صورة جديدة، فقدت ثوابتها الأولى، ويؤثر تأثيراً مباشراً في انحناء هذه الذات إلى صورة متخيلة لها تحاول تحقيقها، والذات الإنسانية في انحنائها إلى الصورة المتخيلة - أو إلى سلطة النموذج - تتحول إلى أثر متحركة أو إلى إنسان جديد مغاير عن تكوينه البدائي، فهذه الذات تقع في أسر دائرة مغلقة حول نفسها، بجلى ذلك في قصة البندول، حيث يتحول السارد إلى عقيب من عارب الساعة المتحركة واللاهة والتي لا تقف أبداً، والتي ترمز إلى إنسان العصر الحديث، المرتبط حتماً بالوقت، الذي يفقد طبيعته الأولى تحت تأثير هذا السعي المحموم، ومن ثم يأتي التساؤل في بداية القصة: (من ٩٠.. أنا ٩٠..) تساؤلاً منطقياً، لأنه يحمل مدارات التحول أو طبيعته بين صورة وصورة تصل إلى حد الإنكار والمغايرة، وتأتي الصورة القديمة في نهاية العصر معبرة عن انكارها للصورة الجديدة التي وصلت إليها الذات الإنسانية تحت تأثير السعي المحموم للصورة الذات المتخيلة، وتحت تأثير البرجمانية التي تدفع طبيعة العصر في قوله: «أنا أعلم أنك إن تفرغ لكى متأكد أنك يوماً ستسعى للاتصال بى هذا رقم تليفونى بالسكندرية...» لست متأكد منى، ولكنه يوم قريب... لأن كثيراً ممن سيفك سعاداً يوم أن غصبت عليهم السلطة... أو عندما شعرت أنها ليست بحاجة إلى مقالاتهم.

إنه صوت الذات الأولى، التي فقدت طبيعتها، وتحولت - تحت تأثير طبيعة العصر والزلزال المحموم معه - إلى ذات مغايرة، وتساؤل - بالرغم من ذلك - أن تعود إلى صبرها، وترتد إلى طبيعتها.

#### الصورة الجديدة للذات

إن الصورة الجديدة للذات تتولد تحت تأثير الزلزال مع الواقع، وهي في نزالها تحاول أن تجعل الواقع يستجيب لمنطقها البديانية المحدودة والمحددة، ولكنها - نظراً لطبيعة الوجدية والغموض - لا تنزى في هذا الواقع، وإنما تتأثر بهذا الواقع إلى حد يشبه الانسحاق، وتنفذ من خلال هذا الانسحاق منطقاً أساسياً، أو - على الأقل - تنكث في مدعى صدق هذه المنطقات، يظهر ذلك في قصة «الطائرة من ورق» ففي بداية الفصل تتجلى المعرفة اللادنية للسارد، فقد كانت الدنيا تلك البهراء، وأن بعد هذه حافة السطح، ونظرت بشي من الدهشة للكون، كنت أصابح نفسى، وأنا بطر ارتدى جلباباً نطيفاً. ولكن هذه الصورة اللادنية أو الإيمان المطلق بالثوابت، لا تلبث أن تتغير تحت تأثير طبيعة العصر الحديثة، ويحل محلها نسبية الحقيقة أو نسبية المعرفة، وذلك بعد تجربة طائر الزور التي تحطمت، فأفقدته هذه التجربة يعنيته، واهتدنى التجربة المنيرة النغة في كل شيء...

وقد أسرنا - قبل ذلك في بداية الدراسة - إلى أن فراه انموجعين فد طرح المنطقى مفترحات دلالية للتجرب إلى تناليفهم، ففي هاتين المجموعتين - فضلاً عما اشرب إليه، وتناولناه سابقاً حول الصراع الدائم بين رؤية فطرية وروية وقصة لمعطيات الواقع - يمكن أن يلمح سلطة النموذج المتفكرته للذات، والتي يمكن أن تدور في أطر أخرى و شخصيات عديدة رصدها السارد، ففي قصة «أحداث ليلة عيد الربيع» يفقد البطل سمات للبطل الأسطوري القادر على الفعل، والذي يتنصر إلى أصوات الآخرين وأمانيتهم قبل أماله وأمانيه، وفي تصوير هذه «لنفسية» بشير تبدو ملامحه عبر عادية، مغايرة لملامح الآخرين، يحنى من حلاتها سمات عبر عادية، يا لك من إنسان يا بشير، كانت سمته المحفوظة...

# نوة الكرم رواية الأسئلة الكبرى

شعبان يوسف

مطابع القديس

لا تكمن أهمية رواية «نوة الكرم» للكاتبة نجوى شعبان في الحكايات المدهشة والغنية التي تتألى على لسان الشخصيات الروائية، أو التي تفرضها الأحداث العجيبة في الرواية، أو تأتي بين تداخلات الحكاء/ الراوية ذاتها، بل تبدو الأهمية - بدايةً - في التركيب المعقد/ المسلسل الذي تتساق فيه كل عناصر الرواية، الحكايات والشخصيات والأحداث، وتتباطى في نسج فني وتنتهي بنا إلى عمل روائي ثري وغني ومزدهم بتقنيات وعادات وتاريخ وأفكار، ليس ذلك عرضاً أدبياً، روائياً لمرحلة تاريخية، ولا تسجيلاً لوقائعها، وليس رسداً - أيضاً - لأحداث هذا الزمان، وإن كان التسجيل والرصد لا يخلوان من ممارسة إبداعية، فالتسجيل والرصد الروائيان لا يلعبان دور الكاميرا المحايدة، الكاميرا التي تعرض دون ذكاء، وأعتقد - حتى - هذه الكاميرا لم تصبح موجودة الآن.

لذلك فنجوى شعبان الكاتبة والراوية ليست ملتزمة أو مقيدة بأمانة المروء/ المروء، ولا تدليسه في بعض الأحداث، ولا تصفه الواقعي في عرض الأحداث، ولا انتقائيه المغرض، إذا الرواية - هنا - تنطلق من فكرة افحصنا الوقائع واشتباك معها، ليس لخلق تاريخ مواز، بل لإفلاق الأحداث وما استقرت عليه الثقافة، إنها تفتقر وتشكك مع الوقائع، في مبرراتها الدقيقة، وفي كليتها، بمخيلة إبداعية تكاد أن تكون هي رؤية الرواية والرواية في أن واحد مخيلة - أيضاً - ليست بريئة، وليست سابقة التجهيز، فممارسة النشاط الخيالي، وإعماله في مادة تاريخية، معلوماتية شبه اليقين، مرتبطة - أساساً - بعملية التحقق الإبداعي، والتمازج على تنوع الأجناس الأدبية والفنية، وكلما لاحت للمبدع ثبات وسمعية، وأبدية وبقية عناصر هذه المادة، كلما أغرت به بإفلاقها، وهز ثباتها، وطرح الأسئلة عليها، وتفجير كل طاقاتها، وقضح السمكت عنه والمتراكم معه في تلك المادة، وهذا ما استطاعت رواية «نوة الكرم» أن تخوض غماره، والرواية هي مقدمة لأسئلة مغلقة، والإجابة عن هذه الأسئلة ليست هي القول الفصل، أي أن الأسئلة لا تحتاج إلى إجابة، بل تحتاج إلى طرح أسئلة أخرى.

إن شخصيات «نوة الكرم» لا تعدى أن تكون شخصيات روائية - حسب - بل تعدى وتجاوز أسئلتها المحصورة في فترة تاريخية معينة، إلى مسالة الزمن السابق لهذه الفترة، واللاحق أيضاً دون أن يعنى ذلك أي إسقاط أو ترميز على الفترة المعاصرة، فلا نستطيع أن نحتمس «إيل الكحكية» أو سنانية «شخصيات روائية تلعب أدواراً مسرحية فقط» أو الترحمان. هذه الشخصية العجيبة، شخصية تطرح سؤال المقف في أشكاله وتطورات وتصوراته وإقدامه وإدباره، وشجاعته وإخفائه لهذه

الشجاعة، دون أن تكون تصورات وإبداع المخيلة الروائية وضعت نقاطاً أخيرة وخاتمة لهذه الشخصية.

## السلطة والعقاب

وإذا طبقنا فكرة «فوكو» في «السلطة والعقاب» سنقول على هذا النوال: لا توجد أي سلطة - نسبية كانت أو مطلقة - إلا وكانت هناك مقاومة، هناك دائماً سلطة تدمرت خلف قوانين وديناميتر وقرارات ومراسيم، خلف سفار ديني، وذرارح أموية، وأبعاد أخلاقية، كأنها هي المامية والمحافظة على روح الشعب، وبالتالي توجد - دائماً، أبداً - اختراقات بأشكال لا تنتهي، كل عصر له أشكال مقاومة، والمرأة لها أشكال مقاومة، والمثقف - أيضاً - له أشكال مقاومة، ربما تكون العلاقة معقدة بين مدارس السلطة، وأشكال مقاومتها في حين من الأحيان، ولكنها اكتشاف هذه العلاقة أو التناقض نستطيع أن نلتصم في تطور وتغافم تلك العلاقة.

«لؤل الكحكية» الظل الدائم لكل شخصيات الرواية، الهادئة والمعايلة والرائية، والتي لم تخط نفسها بمسألة، فقط تحت قسوة السلطة تختلف أشكال مقاومتها، لؤل الكحكية، أي سائمة «الككة» تصطم مقاومتها بسلطة مختلفة في شيخ الكحكيين ثم المصعب، الذي يدبر لها قهمة الفسق عند ما دفع ببعض قطع من الككة لشيخ الكحكيين، قال: انظر.. أخذنا شيخ الطائفة في هذه كائماً رزنها، يفتت جزءاً من الككة ليعرف مدى الانترام بالغاثير وبأنها ليست متحصرة، تزوب يضطم خفيف بين أسانه ولسانه - زعق المصعب: انظر.. هنا فقط نديه.. أي شيخ الطائفة - ماذا؟ ثم راقصة تدمري جزلياً في رقصة النحلة، رجل يخاصم امرأة، جسد أنثوي فروعوي عار، غزالة وأيل في عداق لطيف، مملكة من الفصايرين في قبلة.. ويغنا على ذلك يندم الشيخ، المتصريل في مواظبه وفي سلطته المزدوجة، الدينية والأخلاقية: إنه لفسق..

«لؤل» هذه العائش كما يدعواها الشيخ تفرد أنواعاً متعددة للمقاومة بدءاً من أن تلعب دور «شهرزاد»، وتتصرف خلف المكايه/ الكي، كنظام تسيريل فيه وتختصم بين طغيان الآخرين: «كان يا ما كان فيه راجل وحرمتيه، الراجل اسمه السيد «بصل» مجوز بفت عمه بدور بصل» ويلهم طرائيس البحر، جبار الزمان على عيلة بصل، اللي كانت عيلة مسنورة كل أطيائها تزرعها بصل.. في سنة من السنين مقدرش يدفعوا جبابة العظم، وسنة ورا سنة تراكمت عليهم الدين، باعوا أرضهم لكن مش كفاية.. إلخ، ومرة أخرى بالهروب من طغيان شيخ الطائفة.. والخفي في ملابس غلام، مرة ثالثة في أشكال مراوغة متعددة.. هذه الأشكال التي تخنفي تحت مخزون الأمثال والحكمة الأنثوية، وهي تلعب دور «شهرزاد» الضمعي، ويندك تساعد الرواية على تخنفي عبر أنجاز دورها كشهزاد.. الظل الدائم للأحداث والشخصيات والوقائع..

أيضاً «سنانية» شقيقة «لؤل» ونقيضها، أو - على الأقل - المختلفة، والتي تدافع عن أنوثتها بأشكال اقتحامية، متعديّة الدور المرسوم لها عبر العادات والتقاليد والمقولات والفكرليات، إنها تتحرك ضد أفكار قاهرة، وسلطوية، في ظل سلطة تنق طولها مصاحبة اللداء الذي يرتفع في سماء دمياط: «يا خلائق دمياط، للزمام النسوان في دورهن، وإن خرجت امرأة سيماحب وإيها، وإذا لم يكن لها ولي مستنوب وتجبرس في شوارع دمياط المحروسة، يا أهالي دمياط تعرفون أن النساء حبات الشيطان، فمن ظهرت

منهن بالقميص الملوكي من جديد، رجعت، وعلى النساء حين يقفن على أسطح البيوت مدارة أجسادهن ما عدا الكففين، يا خلائق دمياط، لما ظهر رباد القميص الملوكي القصير، أجمع المشايخ على أن الله، سيستزل لعناته على مصر أقرب مما تصور..

«سنانية» التي كانت مهمتها لكسب الرزق هي ملحن الجرب للجارات، وتقمشر الفول السوداني التي قبل تميمه، لم تنس تطبيق باع اللين الذي علق ساخراً منها: زى عود القصب المصروص، لأحقة لحمة، ولا حتى شقة.. وبعد عامين علما رأته قادمة على بطنها، وسلطان اللين الكبير: مدغليا على جانبي بطن البغلة، ابتسم بخبث وقال بصوت عال: «لين البوصة» تبقى عروسة.. فامسكت - سنانية - كالمصبيان بالبغلة، وأصابت بغلة بالغة حدقة البغلة التي فرغت وجرت مهاجبة من فرط الألم، فاندلق اللين من السلطان. وراح ليسقي الرمال.. بالطبع لا تخفى دلالات هذه الحكاية أو الواقعة المتنبية والمزدحمة بمعان متعددة وبالتالي لا تفلت من أن الرواية تدبر ما يسمى «بصراع الإرادات» بين سلطات متعوجة، سلطة الذكورة المتصريلة في أشكال اقتصادية وتجارية وعائلية، في قهر أنثوية متمزجة بفقر عجائبي ليشكل بيئة تحوية كاملة لمجتمع منهار ومتهدم، في لحظة تاريخية نوعية وتكاد أن تكون لحظة استثنائية في التاريخ، وقاصلة.

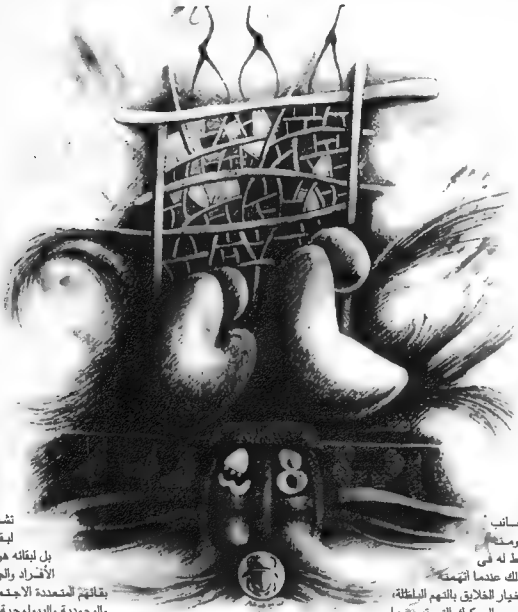
## أشكال المقاومة

أشكال المقاومة لا تنتهي.. والرواية تنصت جيدا إلى نبض هذه المقاومة عبر أفرادها وجماعاتها، وتنفق حكاياتها بدقة، حتى التقديم الذي تصدر به الرواية -قالت إيزيس: «أنا ما كان، وما هو كائن ومن سيكون.. وما من إنسان فاحذر على ريف برقمي..»- تعجب متساملة «البيت» الحقيقية نفسها كذلك؟.. إيزيس هذا هو صوت المقاومة الأبدى، المتجسد في النساء المنشدات للمدبل والتحقّق الإنساني والأنثوي، أو بشكل أدقّ الإنساني/ الاجتماعي/ الأنثوي، لأنه لا انفصال ولا مواجهة بين هذه العناصر، النساء اللاتى يجمعن في فرح وفي غنج وفي هياج عارم، مجبرات عن أنفسهن، مقاومات لكل أشكال الفقر والحر والافتقار.. ويجأرن بأغان - أيضاً - تنتظم داخل متن حركة النرد.. فيغنين:

قلت لها ياسني أوربني  
على بطنك وفرجيني  
قالت لي روح يا مسكيني  
دى بطنى عجبن خمران  
يا عيني  
قلت لها ياسني أوربني  
على أوركك وفرجيني  
قالت لي روح يا مسكيني  
دى أورككي عامود ورحام  
يا عيني

وأيضاً الاختيار والانتقاء وهنا - لا يخلو من الذكاء الضمعي في إطار تشبيد عملية إبداعية ذكية إلى حد بعيد شخصية الترجمان ذاتها، شخصية فريدة وانتقائية.. وتختار ماذا تقول وماذا تفضل، في جدل متعدد ومتجدد دائماً بين الثقافة/ التهمة ومحاولات طمسها ونفيها معاً، هذا الترجمان المتنبس دائماً، والمتعجب في جمرة وعيو من جانب، وفي جمرة الطفانيان

الكتاب / صلاح عبد الصمد / مصر



تشديد كافة الذرائع  
لبقاء إرادته سلطته..

بل لبقائه هو ذاته.. هنا ينشئه  
الأفراد والجماعات أشكال

بقائهم المتمدة الاجتماعية والسياسية  
والوجودية والبيولوجية الأفراد كما أسلفنا

والجماعات في الرقص والغناء والإشاعات التي تنال

من السلطة.. الهجاء.. النكت، السخرية.. وفي حقيقة الأمر الرواية احتالت  
بكساة في رائع على تمرير كل هذه العناصر، في تقنيات جد معقدة  
بسلاسة، إذا صح التعبير.. لتنتهي بنا إلى شخصيات فريدة تحتاج إلى  
استفاضات نقدية متخصصة - شخصيات كامونيت التي اهتمت بالرهينة،  
وقاومت سلاح الرب.. ونور الدين.. حتى للقرصان العربي شقيق «ليل»،  
وساندية.. والقرصان الأجنبي.. كلها شخصيات تحتاج إلى درامية  
لتكشف عن تعقيدات، وأسئلة جد جريئة وذكية.. سرعان ما تتلبسنا،  
وتجعلنا نعيدها ونطرحها على أنفسنا وعلى التاريخ مرة أخرى.

العثماني من جانب  
آخر.. حتى مقارنته

لتفكر أهل دمياط له في

بعض الأحيان، وذلك عندما اتهمته

السلطات بـ «رمي خيار للخلايق بالتهمة الباطلة،

فأخذ يسوق القراطيس والصكوك التي ترجعها

بغية تقديمها للقاضي ليدرأ عن نفسه هذه

التهمة.. هذا الترجمان الملقف المتمرد يعرف أن أهل دمياط لن يتشدوا له  
ولى يناصروه، فما عرفوه إلا غريباً، لذلك سيتخفى هذا الترجمان بأساليب  
مقاومة، ومريكة، لإدراك خصمه لجوونه.. سيدير الترجمان ويتصنع بأنه  
مشوش الذهن، سينطق جملة ينطق كل كلمة فيها بلغة مختلفة، «حتى عندما  
فرغ الترجمان من اخفاء قرأطيسه، سيخلق لنفسه نوعاً من اللترضية  
والتهندة، لمقاومة اضطرابه، وسلطة خبلة عليه «اسيضع الترجمان لصيغ  
السياسة، على رسخ يده الأخرى، ليشعر بذنه كله بنبضات قلبه تدق دقاً  
رقيقاً.. بهذا أنفغاله قليلاً.. قليلاً.. ثم ينسى شروق البشر وروجته».

أينما.. لا حاجة هذا الإدراك مغزى شخصية للترجمان وجعله وأشكال

# التي نأمت نرزم الرث

شعر/ فاطمة ناعوت

لك سر أخير...  
سأهزمني هذه المرة،  
وأعتق العادية.  
هل تعي ما أقول؟  
السير على الأرض،  
معرفة شوارع المدينة،  
أكل الشطائر،  
مشاهدة الفاترينات،  
متابعة أحدث الأفلام،  
الذهاب إلى المسرح،  
العيش مع التنفس،  
رعاية أطفالى،  
ثم العودة مساء إلى سرير دافئ..  
بعد يوم مطير..  
فى الواقع..  
لا بد من المحاولة دائماً.  
واعتقد أنى لن أفتقد كثيراً.

عندما نسيت كبريانى فوق مكتبك  
فتحت حقيبة كتبى،  
بالكاد قرأت سطرين من جمهورية أفلاطون،  
ثم ألقيت به سريعاً من نافذة خلفية.  
وحين جلست أمامى،  
تحدث لى بعضاً،  
من فلسفة تكوين الإنسان،  
بعد أن أنهيت سريعاً،  
محاضرة تليفونية عائلية.  
تنهت..  
أنى ركضت طويلاً،  
فى غابة الخسارة،  
وغابت نصف  
عمرى،  
وأن  
الثمرة لم تكن شهية  
جداً.  
وأن  
اختراع  
تعبير  
حدثى،  
عن  
الحقوق فى  
الحب،  
لا يبرر حتى تواضعت.  
ولمأ شعرت بطعم الإثم  
فى جلقى،  
رفعت كوب الماء البارد،  
وشربت فلسفتك.  
نعم.  
عندى



ذَٰكَ الْيَمَامِ

ترجمة: عبد الوهاب الشيخ

174

ويعرف الحنين إلى الوطن،  
في الحلم حافى القدمين مثل قوقعة الكروم.  
أيتها الغابات، كم وقف بجانبك!  
وكم سارت تحت الشمس  
ليقع ظله على الأرض أيضاً!

### «افتقاد الغربة»

في الوطن أنا  
جسم غريب.  
يلتقد الغربة  
ويا له، أن تكون طائر النوايا الشاب،  
قوقعة الكروم،  
التي هي في كل مكان داخل بيتها.

ولد ماريان ناكيتش في نوفاكا يكرواتيا عام ١٩٥٢ ويعيش الآن في أحرام.  
علي أية حال هو يكتب بالألمانية؛ ومن ثم فهو شاعر ذو ثقافتين، بيد أن  
عشقه للغة الألمانية وثقافتها له أبعاد تراجيدية. إذ أن والده انتقلا وهو في  
طور البلوغ إلى ألمانيا، حيث يعيشان منذ عقود كمواطنين ألمانين. بيد أنه  
إبان هجرتهم لم يكن قادراً على الانصمام إليهما لأسباب صحية. ومن ثم  
فهو يكتب بلغة البلد الذي لا يسمح له بالعيش فيه.

١/ نطل إحدى الأساطير الجرمانية القديمة.

٢/ رسام ألماني كان شديد الاهتمام بالطبيعة في القرن الثامن عشر.

٣/ «موابيت» حي في برلين.

٤/ مدينة كولوني.

٥/ عقدة نمسية.

٦/ شعار الجمهورية الألمانية.

٧/ بحيرة قرب ميونيخ.

٨/ منطقة في ألمانيا.

٩/ شاعر ألماني كبير من مواليد ١٩٣٣.

وأعينهن مغلقة بالأوراق.  
أولئك المعتزلات في البرية،  
لا يستطعن الذهاب إلى أي مكان.  
لكن إذا ما هبت الريح  
تلوح كل واحدة لنفسها.  
لماذا كل ما له جذر،  
بلا معين.

### «صور الرحلة»

شمزي ٧، سماء «محفوظة بالقصب، حيث تنزلق الأشربة  
مثل السحاب  
ويخلق الإوز فوق الزرقعة  
بأجنحة ملانكية.  
ترسم ميونيخ علامة الصليب على نفسها بالشوارع!  
فرنكوشه: ٨، تل بعد تل  
مشهد ريفي، يحيط به النهر.  
على امتداد طريق فولرا كاسل السريع  
حشود من أشجار الصنوبر محاطة بالسلك أي جنون.

### «راينر كونسه» ٩٠

لتصير السكون.

في المساء تكفيه ريشة،

ليظل مستيقظاً.

عبثاً في عين مع الكلمة.

أربابته عشب الريشة.

رسائله إلى أصدقائه

تطير، تلفز فجأة

عبر عتباتهم،

وبعضها قد أوصله بنفسه.

تحت السماء المقابلة.

يهب الحب أجنحة.

# منحني ليس للمستشرق

شعر/ بهية طلب

١٢٠

/١/

امراة مروية  
لرجل تتشاه نساء الأرض  
ويتشهانى وحدى

/٢/

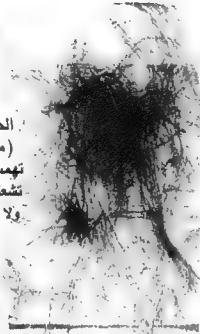
أحملق فيه  
هذا الرجل الباهى  
يسكب شعره تحت أذنى مباشرة  
ولا يقولها

/٣/

يحقق الرجال عليه  
حين يكتشفون الأصابع..  
التي تركتها شفتاى على يديه  
ولا يقتعون أنها  
آثار سلام الصباح لزوجته  
أما هو فيسألنى  
هل كنت أضع مساحيق  
فى الليلة الفائتة؟  
هذه المرأة  
لا تحب الموسيقى الكلاسيك  
وتفضل عليها  
دقات الدفوف الإسبانية  
وترى  
أن ديو ان كافكا  
لا يستحق إلا أن يوضع  
فوق الكومدينو  
تماماً للزينة  
لغلافه الأحمر اللامع  
أما أنا  
فأحلم بزهورك..  
أتوق لتراقصنى على صوت على

الحجار

(متونس بيكي وكأنك من دمي)  
تهمس لي بكلمات  
تشعل قلبي  
ولا تشعلني



الفنان / طارق الشيخ / مصر

جسد أمي. كنت أود أن أعاقلهم مثله واتسلل ورائه لأري المكان الأخير الذي سترقد فيه أمنا.. تحدوني الرغبة أن أكتشف ماذا يحدث لها وهي قابعة في الظلام وحدها.. أستخاف؟ أستبكي مثلنا حين كنا نفتقد لها ليالي طويلة فترة غيابها في المدينة الكبيرة.. انتفضت على ملمس يده الدافئة وهي تشد علي معصمي بعنف.. جذبني نحوه فتأرجح الكلوب في يده.. تمايل ضوء وتوج فوق سطح المقابر والأرض تحت قدمينا في اندفاعات لهثي ومتسارعة.

هتفت:

- أذكر

تعالت ضحكته فجأة في فراغ الظلام..

- حفرة طازجة

يرتج جسده.. يهتز أثر ضحكاته العاجلة.. تتمسح شعاعات هاربة وجهه الذي ينظر إلي أعلي.. كنت أخشى أن تصيبه نوبة من تلك النوبات القاسية التي تجعله ينزوي في ركن غرفتنا يرتش ويزيد قهقهة ولا يسمح لمخلوق أن يلمس جسده أو يحاول مساعدته.. يدعونه هكذا حتي ترتخي عضلاته وتسكن حركته الثائرة.. وأبونا في الخارج يندب حظه ويصفق كفا بكف.. ويتعالي صوته النازف

- وهبني الله جسدا بلا عقل.

مهيبا كان جسده بينما كنت ضئيل الحجم أتعثر بين ساق.. رأسه الكبير كان مثار سخرية صغار قريتنا وذعر كبارهم.. يتحاشونه إذا ما صادفه أحدهم في الطريق.. ويتشامم بعضهم من مشاركته اجتماعاتهم.. يعاملونه بحذر وتخوف من ردود أفعاله المبالغثة وهو لا يني يدخل بيوتهم.. يقم نفسه بينهم بلا استئذان.. يلقي وجودهم.. يستقبلونه بابتسامات حيرى.. ولا يشكوه أحد إلي أبي الذي يشو لأفعاله الغريبة الطائشة.

- هل أنت خائف

نصفه السفلي بقعة ضوء تتحرك في مساحة شاسعة من ظلام دامن.. ذيل ثوبه يرتفع وينخفض تحت الضوء المنسرب حيث يختفي نصف الكلوب خلف يده المندغم في خطوط الليل.. هو الآن يهز رأسه سخرية

/١/

دائرة الضوء بعدها ظلام لا نهائي.. تخفق بين خطوطها المرتعشة حشرات الليل.. تضوى أجنحتها كالنجوم المبدورة في البعيد.. تهوى كسهب ضالة في جوف أقبار مكين.. اتشح الظلام بصمت جسد من حفيف الهواء عند احتكاكه بجدران القبور التي أشعر بوجودها الجاثم من حولي..

.. يبدد من حلقة الليل ضوء الكلوب المتأرجح في يمينه وهو يسبقني بخطوات. أحس بوجوده ولا أرى وجهه أو تلك العينين الجافتين والمتآكلتي الحواف. لا أدري ما الذي يدفعني إلى السير خلفه بلا تمن أو ترو.. شيء ما يأسرني ويجعلني أحوم في دائرته وانجذب نحوه كنتلك الحشرات التي ألمحها تتساقط كلما اقتربت من دائرة الكلوب المتدلي من يمينه.. تصدم الحشرات في تدافعها للهروب صفحة وجهي.. يقشعر جسدي ويهتز كياني بخوف كما من منذ الصغر.. ألمحها وهي تذوب في الليل منتفضة الموت.. ويهوى بداخلي شيء يتكسر كالزجاج..

- هل أنت خائفة

رفع الكلوب إلي وجهي.. يتفحص ملامحي.. يريد أن يتصيد تقلصات هدي.. يتتابه سرور وهو يراني انكمش خوفا.. ويحدق في بعينه الجامدتين والمتآكلتي الحواف. نفس العينين اللتين أبصرتهما يوم انتشلوه من جوف قبرها.. عليها مسحة من زجاج معتم.. وحدقتان كخز مسبحة أتمحي بريقها تحت فرك الأصابع.. جامد الجسد كتلك خبيثة من جذع نخلة منزوعة من قلب الطين.. يعلوها تراب السنين العديدة.. هزه فلم يستجب لهزات أياديهم.. صرخ أبي في وجهي وصفعني لأنني غفلت عنه للحظات.. لم استطع أن احذرهم حين لمحتهم ينسرب من بين سيقانهم ويدخل فتحة القبر الذي كان في استقبال



الفنان / خالد فتح الله / مصر

عارضا إياه على الأطباء.. ولكنه يعود به أكثر سوءا..

عند نفس المكان الذي جناها عسرا ندفن أحد شيوخ قريتنا توقف.. انهلع قلبى.. وتسمرت على بعد أمتار قليلة منه.. رشقنى بنظرة تهمنى بالخوار والضعف. صرخت فيه:  
- حسبك هذا

لم يشعر بوجودى.. ذاب فى عالمه يواصل طريقه الحائر.. انكفأ على الربوة العالية يعمل فيها بيديه.. يزيح التراب جانبا.. وجهه تحت ومضات ضوء الكلوب المنيث فى الرمال بجوار فوهة القبر يلوح مبهوتا.. هل هذه هى اللحظات التى تأتية فيها نوبته القاسية.. حيث ألقى عليه نظرة بدت ملامحه لى كذب اصيب بالاسعار ولمحت خيط الزيد الأبيض يبرز عند زاوية فمه.. وهو يغيب داخل القبر دوت ضحكته كان لصداها رجع مذبل برنين صدئ..

/٢/

رجوته وهو يقفز عبر قنوات الماء الصغيرة التى تقسم الأرض الممتدة إلى أحواض:

- لا تفعل  
أشاح بذراعه فى الهواء.. أولانى ظهره:  
- ستثير رجال القرية علينا.  
الشمس فوقنا ترسم ظلينا متكسرين على نتوءات القنوات المائية:  
- لو علم أبوك سيقتلك.

استدار فجأة وغرز فى جسدى خرزتيه الباهتتين:  
- أنت ضليل وتافه

يشير إلى ضالة حجمى متباهايا بجرمه العاتى.. دون أن يعبا بى راح يشق طريقه.. اختفت القرية خلف ظهرينا ويدأت مساحات الأرض المزورعة تتغلص وتطلق مساحات شاسعة من الرمال على ناظرينا.. تتطاير حبات الرمال.. تعلق بساقى.. ساخنة الملمس.. التفت نحوى:

- لن تطبق معى صبرا  
هتف بصوت عال:  
- الطريق وعرة والشمس قاسية

من. مخاوفى.. لا أدرى ما نوع الجرأة الشيطانية التى تجعله لا يعبا بشىء ويهزأ بكل المقدسات. للموت قدسية أخرى. حين يتحدث بيننا الحوار يتحول إلى كانن غريب. تجحظ عيناه، وتحمر حوافهما.. يضرب الحائط بقبضة يده إلى أن تدمى.. ماذا أخذ منك القبر وتريد أن تسترده الآن.. أتركت شيئا وديعة مع أمك وتظالها برده.. ماذا رأيت فى قلب ظلام القبر.. ما الذى ألجم لسانك وجعلك تهيم فى حارات قريتنا تحدث الهواء والأشياء.. أحيانا كثيرة أراك تنطق مثلنا وتعترضنى بمنطق العقلاء.. ولا أنسى يوم سألت أبى ذات ليلة صفيقة ونحن نجلس فى ياحة الدار.  
- أين يسكن الله.

لمحت الحسيرة على لسان أبى الذى راح يتلعثم بكلمات لم أفهمها.. غادرنا يالسا ودخل الدار.. وقال لك مدرسا:

- يسكن الله بداخل كل منا.  
انتابتنى هزة اثر لفحة هواء اثارث التراب تحت قدمى.. هتفت وراءه:  
- حسبك هذا القدر.. هلم بنا نعود.  
واصل طريقا لا ابصره فصحت:  
- ماذ تريد أن تثبت  
أتانى صوته:  
- عد إلى القرية أبها الدني

لا أملك الجرأة التى تمتلكها أنت فاندس وراءك أتساءل لماذا لم تقترب من قبر لم يدخله جسد منذ أعوام طويلة.. ماذا تبغى من جسد دفن لثوه.. ما الشئ الذى تبحث عنه ولا تريد أن يفر من بين أصابعك.. تنتظر خروجه لحظة بعد أخرى.  
- لو علم أبوك يوما بعثك هذا سيقتلك.

صغيرا كان يفر من القرية وينطلق نحو المقابر.. يجلس على قطعة حجر وينظر نحو لا شئ بعينين تانهيتين.. تحير أبى.. ماذا يفعل هذا المعتوه.. حبسه فى حظيرة الدواجن عقابا له.. لكنه لم يصدر بداخلها صوتا يشى بوجوده.. حين تركه يخرج ألقاه جامد الوجه وفى عينيه حبتا المسبحة المظموستا البريق.. ركب زوارق القرية عابرا بها إلى المدن الكبيرة

مد إصبعاً مشيراً إلى الجبل السابح في غلالة من التراب المتطاير.. هو يعرف أنني لن أتركه وحده.. أولانى ظهره وواصل المسير.. يتكافز بلا سبب يصيح أحياناً بأصوات متداخلة ومدغومة.. وكنت خلفه أتابع حركاته التي تثير داخلي تساؤلات كثيرة.. ما الذي يجذبه.. وما الهوائف التي تنتمي إلى سمعه فيبقى في مكانه أمام دارنا يبتسم حيناً ويبكي حيناً ويرنو إلى الخلاء حيث سماء غير متناهية يحدها من الشرق ذلك الجبل الذي تريض أسفله قريتنا.. كاد أبى يوماً يفقد عقله وهو يرى أحد أبنائه يفلت من أسار المنطق. جرده ذلك اليوم من كل ثيابه وريط يديه خلف ظهره بحبل لوفى الخيوط:

- سأجلك ترتد إلى عقلك

وهوى بسوطه على ظهره.. لم يتحرك فيه ساكن.. يقف بذلك الجسد العاتى متحدياً قوة أبيه التي تذوي يوماً بعد الآخر.. السوط يصدر أزيزاً يخترق أذنى ويخلف خطوط مدماة فوق جسده..

- سأخرج الشياطين التي تسكنك.

يومها بكيت كثيراً.. وبكى أبى أكثر.. وظل أياماً طويلة يحرق في لا شيء.. أمام عتبة الدار يتقرص حول نفسه.. لا يشعر بالبرد الذي يهبط مع نزول الليل ولا الهواء الساخن الذي يلفح القرية نهاراً.

برغم ابتعاده كثيراً إلا أن جرم هيكله لم يتناقص.. أراه يتزايد.. يتضخم كلما أوغل بعيداً عن ناظرى.. يملأ صفحة السماء ويخفى قمة الجبل الذي انزاحت عنه غلالة التراب المتطاير.. تلهو الأنفاس بصدري.. أحث الخطوات خشية أن أفقد الطريق.. انسحبت كل الأشياء من فوق مساحة رؤيتى وأخفى الجبل المهيب السماء خلفه.. لاح الدير كنقطة صغيرة تعكس قمة الجبل أشعة الشمس.. تألق المكان نورا وحرارة.. وهو يلوح بذراعين كبيرتين في كل الاتجاهات. لا أدري أن كان يحثني إلى العودة أو يدعوني للاقتراب.. استطعت أن أبصر امرأتين متشحبتين بالسواد تلجان باب الدير الذي لاح لعيني مساحة داكنة اللون.. كلما دنونا يأخذ مبنى الدير ملامحه والباب كان عالياً.. على تنوعات خشبية تبرز بامتداد حائط الدير الأمامي

وفوق الكوات المتراصة بأعلى كانت هناك بعض أعشاش لطيور مجهولة.. احتل أذنى أصوات متداخلة ميزت منها صوت ترانيم خافتة.. أشعرتنى بالرهبة والخوف.. بقعة انطلق طائر كان قريباً من حافة الباب الخشبي.. رقرق بجناحيه وشق طريقه نحو الجبل.. حاولت أن أتابعه لكن الشمس اخترقت عيني.. حين استدرت بوجهي كان قد اختفى.. أسرعت الخطى ودخلت من الباب العالي.. استقبلتنى باحة واسعة تفرشها الشمس وترقد على جوانبها ظلال مبنى الدير بأعمدته السامقة.. التقطت عيناي ظهره وهو يعبر مرراً صغيراً أسفل البكيات التي تظلل الممر.. دس بجسده في فتحة باب جانبي ضيق.. لهتت خلفه.. دون أن يتوقف لحظة ليتأكد من وجودى صعد الدرج ملتوياً وصاعداً إلى أعلى.. لم يلتفت إلى النقوش الكثيرة التي تزين حائطي الدرج.. انتهينا إلى سطح الدير الدائري.. رأيت الجبل يطل علينا عن قرب.. دار مع دوران السطح.. عند المنحنى تسمرت قدماي.. جابهني حائط عال من التوابيت مرصوصة بعناية.. حائط التوابيت كان عالياً.. تصورت أنه يمكن أن يسقط فوق رأسي في لحظة.. صحت ورائه:

- توقف

منحنى خرزتيه الباهتتين.. نتم:

- ألا تريد أن ترى ماذا آل إليه الجنس البشري لم يكن هو ذلك الذي يتحدث.. كان شخصاً آخر لا يمت إلى بصلة ما:

- نعود إلى القرية..

بخرزتيه الميتين آثار خوفاً المترسب في الأعماق:

- ضليل وئافه

أسفل قدميه كانت هناك بضع توابيت موضوعة في إهمال كأن يدا عبثت بها.. صحت بصوت عال عسى أهدم يكتشف وجودنا:

- حسبك أرجوك

جالت عيناه بالأركان.. عثر على قطعة حديدية ملقاة عند المدخل.. تسمرت دهشة.. لم يكن بمقدوري منعه.. فضول ما جعلني انتظر ما سيحدث. دس طرف





/٣/

حين غادرنا الدير كان يلفه صمت مهيب يطويه  
بين جوانحه .. يأخذه بعيدا حيث بقعة لم تطأها قدم  
بعد .. عند المفترق اكتشفته بسلك طريقاً مغايراً ..  
هتفت:

- ليس هذا طريق القرية  
واصل دون أن يعيرنى التفاتة .. جذبته من ساعده  
انبيه:

- أنت تسير فى الطريق الخاطيء  
نزع ساعده .. يم نحو الجبل مباشرة .. سمعته  
يغمغم:

- أعرف طريقى  
اتسعت المسافة بيننا .. تربصت وأنا أتابع ظهره  
الضخم يشق سحابة التراب المتطاير - التى أخذت  
ترتفع لتخفى فى تلافيها معالم الجبل.

القطعة الحديدية فى شق غطاء التابوت القريب .. فى  
بطء حيث دنوت منه .. تريت خلف ظهره .. بدفعة  
قوية نزع الغطاء الذى اصطدم بحائط التوابيت .. أصدر  
صوتاً صديداً .. أغلقت عيني للحظات .. فتحتهما على  
التابوت الخشبي .. كومة من التراب المندى تتخذ شكلا  
إنسانياً .. عظمة الرأس لها بياض شامى .. تجويف  
للعينين ملء بتراب أسود تتخلله ثقوب صغيرة عظمتا  
الساعدين متعانقتان فوق منطقة الصدر .. زجاجة عطر  
موضوعة عند مكان القلب الذى أصبح ذرات من  
التراب المتراكم .. زجاجة العطر كانت فارغة .. فى  
لحظة مد يده نحو الزجاجة وتراجع إلى الخلف ثم طوح  
بها عاليا لتصطم بحائط التوابيت .. تتفجر .. ويتطاير  
نثار زجاجها فوق رأسنا .. أقمى ينظر فى كومة  
التراب المندى .. يريد أن يحشر عينيه بين ذراتها ..  
يتوغل فيها .. فى لحظة واعية لمحت يده وهى ترتفع  
ثم تهبط نحو كومة التراب .. عند مكن القلب غرز  
أصابعه الخمسة .. مددت يدي .. شددت على معصمه  
امنع يده من التوغل أكثر .. انتبه إلى وجودى ..  
صفعنى بخرزتيه اللتين برق فيهما شيء غريب ..  
بقعة احتضن ساقي وأجهش باكيا .. وجعل يغمغم:  
- لا يوجد شيء ..

## الغريبان

قصة/ مصطفى سليمان

١٢٦

ينظرون ببلاهة. تفك قيود الذهول زغرودة امرأة، ترتطم ضلف النواقد بالجدران، ينطلق الدجاج بين أزقة القرية، تربعت امرأة أمام دارها، يجول إصبعها في صحيفة الأرز، يخرج رجل بالماشية، تحمل الصبايا الجرار، يتجهن إلى الترععة، ضحكاتهن تتراقص على أشعة شمس الظهيرة، يحمل الرجال يوسف ويندقيته على الأكثاف، يهنئون «رجل ابن رجل» لم تأت به امرأة، يمتطي العمدة حماره قانلاً:

يوسف

تقبض حروف الكلمة الصارمة على لحظات الفرح، يقع يوسف في جب القلق، يجري خلف العمدة والشيخ محمد كأنه يجمع كلمات حديثهما قبل أن تمس الأرض، يلتفت إلى الفلاحين المتناثرين في الحقول، يرفعون أيديهم محيين، منذ زمن لم تطأ أقدامهم الحقول إلا بعد الغروب تلتقط أذناه حديثهما كأن الزهو طائر بعشش في صدريهما.

- هل يصدق أهد أن الغريبان ماتت؟

- كانا يأكلان الدجاج والأوز.

- من يصدق أنهما أكلتا فداناً من البرسيم.

- اختطفنا ابن شعبان.

- ووجدناه في الترععة.

يهذه الجرى، يقف ليلتقط أنفاسه، يمسح جبينه، يزرعه العمدة بصوت حاد.

- ما أوقفك يا ولد يوسف (يحدث الشيخ محمد).

كانا لعنة من الله

خطوات، يرون رجلاً مهر ولا صوب القرية، شبكة الفرع مرسومة على وجهه ساحباً جاموسته، يسأله العمدة

- ماذا أصابك يا أبا إسماعيل؟

من بين أنفاس لاهثة.

- الولد إسماعيل رأى صفار الغرابيين، تحلق حول الشجر، يزق لصغيره.

- أجز... أجز.

يلاحقه الصبي حافي القدمين، عيناه مركزتان

يرسل الخفير يوسف من فيه رعدة الحذر، ملفوفة بلهات الفرح الغرابيان

بندفع كل واحد إلى أقرب باب أو نافذة، يلقي بنفسه إلى الداخل، أمارت الهلع سمة من سمات الوجوه، يتشابهون في ملامح واحدة، العيون زائفة، الأبدان مرتجفة، العرق غزير، يرهقون للصوت القادم من بعيد، يرن صداه في الأجساد، يحوقلون، يبسملون، النعيق كقطرات زيت دافئ ينصب في الأذان، الخفير يوسف كامن في عشة الدجاج فوق أحد الديار، تهتز الصورة المرسومة في رأسه....

العمدة منزو في ركن الديار، يحيط به الخفراء، تتحرك حبات المسبحة في يد الشيخ محمد من رعشة يده، تتعلق به العيون الزائفة، يصف كل شيء من يصيص نافذة بصوت هامس.

يراهما يوسف، يأتیان من بعيد، يحركان أجنحتهما، اقترباهما يخلق صدره، يخشى أن يبصره، تهتز البندقية، تلمسه صورة العمدة، يدفعه للخلف ويجذب بيده الأخرى حماره إلى الدار. يختبئ في أقرب مكان، أصبح الخوف كسوة الأيام، يجرع الفرع الممزوج بأنات الغرية، يطن في رأسه، لن تفتح الديار طالما هناك غريبان، يباغته ثعلب الهلع ويفترس شجاعته، في كل مرة يحاول قتلتهما، في كل مرة يقترب الغرابيان، بحجبان نور الشمس عن عينيه، أصبحا فوق دوار العمدة. صورة الأبواب الموصدة وهيامه على وجه الطرقات، يوخزه الاختباء في عش الدجاج وحظائر الماشية، يقبض على شجاعته، يضغط على الزناد تنطلق رصاصاته فيقعان على الأرض، يلتقط أنفاسه المهذرة، تزغرد في فيه «قتلتها.. قتلتهما، يطلق الأعيرة النارية، بحرص شديد تفتح الأبواب، تطل الرؤوس، يتحركون ببطء، يلتفون حولهما،

الجدران برأسه يخمشها، ينصتون، يرتطم شيء ثقيل بالأرض...

خيوط النور تلمس وجه الليل، تنعق الغريان، من خلف الشيش يتسلل الضوء، صوت الشيخ محمد معلناً.

- لا أراهم... الولد يوسف ممدداً على الأرض.

بلهفة يتساءل العمدة:

- أقتلوه؟

يجرى فرخ حول يوسف، ينقض عليه غراب، من خلف الشيش

يهمس الشيخ محمد

- إنهم يأكلونه.

يجيب العمدة جزعاً.

- ألم أقل لكم إنهم سيقتلونهم.

على الأفق، طرف جلبابه في فمه، يرمى العمدة يوسف بنظرة مستودع الشر، بصوت حاد.

- إنهم سينتقمون.

يوكز العمدة حماره عائداً إلى القرية، الشيخ محمد في أثره، يتسمر يوسف من الخوف، كقطع الزجاج المهشم يتناثر الخبر، بهجرون الحقول، تدق أجراس الخوف، الصبايا يتركن الجرار على حافة التربة، يدوى القول «الغريان لهما صغار، يرسم في مخيلته سرباً من الغريان يطارده، ينقضون عليه، يحملونه بين مخالبهم إلى أعلى ثم يلقيه على الأرض، يشم رائحة التعيق في الهواء الساخن، يجري مرتعداً، مخالب الخوف تطارده، ينكفئ على الأرض، يرتطم رأسه بحجر، تغيب القرية عن عينيه...

الغريان تنقر رأسه، جسده، يدفعهم بيديه،

بقدميه، تموت مقاومته من أسنة مناقيرهم،

يتمدد، تكف فوقه، تنقر أحشائه، ترفرف

بسعادة...

يفيق، يئن، يترنج، يمسح جبينه، شيء

لزع، الظلام يمتك زمام القرية، يخطو

بخطوات يهددها الألم، على بصيص النور

المتسلل من النوافذ الموصدة، تلمحه

العيون، يصرخ أحدهم منذراً.

الخفير يوسف

تطفأ الأنوار، يدوى التعيق في أذنيه،

وحيداً في جوف القرية، يخيم الظلام، يترأى

له شبح، يحدق أكثر، الملامح غائبة بين فكي

الظلام وبعد المسافة، يأبى الاقتراب، يعلو التعيق من

جديد، في أذنيه صوت لاهت من خلف النافذة.

سيقتلونه الليلة

يتسمر مكانه، يدنو

الشيخ بخطوات لزجة

يستشعرها يوسف فوق

جسده، يطن في رأسه

«أحدهم تحول لرجل»

يصرخ مستغيثاً، يدق

الأبواب، النوافذ، يضرب



## «الساحر الخلاب»

قصة / د. أميمة خفاجي

٤٤٤

جريت بها دون جدوى.. تعبت.. هلكت.. لكنها امرأة..  
امرأة تفقد رجلها.. ظلها.. حياتها.. فهي بدونها لا  
شيء وهو لديها كل شيء.. وعندما تفقد المرأة رجلها  
تهتز الأرض من تحت  
قدميها لتفقد توازنها

فتبحث عنه في  
الفنجان وضرب  
الودع وقراءة  
الطالع والنازل  
بين العرافين  
والدجالين  
مهما كان  
علمها..  
فجهلها  
الموروث  
يطغى  
عليها  
يسلبها  
شدها  
وعبقها

وأخيراً  
وصلت إليه..  
الأمم  
الأخيرة  
لديها..

العالم الكبير ذو الجاه والسلطان حكيم الزمان  
والمكان..

وأي زمن نحن؟

زمن المارد الجبار. (الهندسة الوراثية) الذي يصنع  
المعجزات فيبدل ويغير في الجينات ليصبح الغبي ذكياً  
والقصير طويلاً والكاذب صادقاً..

والمحب.. أجل المحب أيضاً له نصيب هو الآخر  
في هذه الأعمال السحرية. جلس الدكتور أدهم وسط  
عباءة من البخور والروائح الزكية التي تسرك  
وتتسبك كل شيء لتشعر بهدوء واسترخاء.. تحوطه  
أدواته التي يسيطر بها على المارد الجبار..

كلنا يعرفه...

ذلك الساحر الخلاب..

أجل.. فهو ساحر خلاب تارة.. ومارد جبار  
أخرى..

بل وعفريت من الجن!! وأى عفريت هو..؟

هو عفريت من جنس آخر.. لا يخيف الصغار ولا

يخرج لهم وسط الظلام.. وإنما عفريت يظهر

للكبار فقط.. لا يخشى فوارق أو حواجز أو

سدوداً.. لا يهاب منصبة أو عرفاً أو

تقاليد.. لا يقيم وزناً للعمر والشيب

والحكمة والوقار.. يخرج لهم وسط النهار

ليكشف المستور ويبيح المحظور.. ولا يمكن

إخفاؤه بأي حال من الأحوال.. هو

الحب الذي يسرق عمرنا، هو الغرام

عندما يلقي بك وسط جهنم لتشتعل بلا

نيران وتنشب داخلك حريق دون لهيب أو

رماد أو دخان هو الحب عندما ينشب مخالبه

في قلبك فلا يترك موضعاً إلا ووخزه.

وماذا تفعل امرأة عاشت طوال حياتها تتعلم أن كل

رجل خير لها من ظل حائط..؟

امرأة تخلت عن ثقافتها وعلمها وكبرياتها لتبحث

عن ظلها وسط العرافين والدجالين والسحرة..!

رغم وجوده بجوارها إلا أنها تبحث عنه بشتى

الطرق والوسائل.. وكم جريت من طرق وأعمال

وسحر الجان فلم يزد بها ذلك إلا رهقاً.. أسقيه من هذا

واشربى..

خطيه بذاك وبخري..

وحبة سوداء وأخرى حمراء..

وعرف الديك وقرن غزال..

وأسقيه من هذا وألقه في ذاك..

الكثير والعديد من كل الأنواع ومن شتى الوصفات

إلى هنا بحثاً عن طريقة أو تعويذة لجلب المحبوب  
وظرد المقصود.

ضغط أدهم بإصبعه على القانونوس السحري  
(الكمبيوتر) ليخرج المارد الجبار ويقول:

- شيبك لبيك عبدك وملك ايديك. نظرت أشجان  
في شاشة الكمبيوتر فإذا بكل شيء يظهر واضحاً جلياً  
يسأل أدهم والجينات تجيب لتفسر عن كل شيء بكل  
وضوح ودقة وعناية بلا بتر ولا حذف ولا خلل.  
العمر: خمسون عاماً.

الحالة المرضية نقص كالسيوم وهشاشة عظام  
وتوتر في الأطراف واضطراب في الدورة الدموية  
وخلل في الهرمونات وتساقط الشعر و.. و.. و..

- الحالة النفسية: اكتئاب وكبت وقلق وضغط  
وعذاب و.. و.. و.. و.. و..

- الحالة الأخلاقية: قبول الواقع.. الاستسلام..  
اخفاء الحقيقة.. التمسك بالعادات والتقاليد.. ويمكن  
التنازل والاستجابة والاعتراف للجدالين والعراقين فقط  
من أجل عودة المحبوب وإصلاح ما أفسده الدهر.

- المشكلة: البحث عن الزوج. وكانت عيناها  
تتابعان بسرعة وقلق ودقة وعناية كل ما يكتب على  
الشاشة.

- أين مكانه؟

- معها.

- والحل؟

- الابتعاد عنه..

صرخت.. مستحيل أتركه لها.. لقد قلت بجوارها بل  
خلفه حتى ننهي بناء هذا الصرح الشامخ الذي يتمتع  
به الآن طوية طوية وخطوة خطوة وعندما وصل لقمة  
الهرم أتركه..! أى عدل هذا؟ فأتنا لم أمتع بنجاحه  
رغم مشاركتي له التي بدونها كان من المستحيل  
تحقيقها.. كلا كلا لن أتركه لها..

سألها الدكتور أدهم:

- من هي تعرفينها؟ رأيبتها؟

بتوتر ويصوت متقطع خرجت كلماتها: - كلا ولكنها  
معها أراها في عيني في قلقه في لمساته الميتة.. لقد

دخلت أشجان..

امرأة لا حول لها ولا قوة.. تجر ساقاً خلف الأخرى  
تسبقها آلامها وأحزانها تزفها أعوامها المسروقة منها  
لتترك بصماتها على وجهها وجسدها المترهل وعشرة  
ربع قرن من العذاب.. أصبحت متأكدة صدنة وقد  
جردها القلق من الأنوثة والجمال نظر إليها أدهم  
ببراعة العرافين لسرعة تصنيفها بين عميلاته اللاتي  
يضعن أموالهن بحثاً عن تعويذة تعصم رجلها من  
النساء.

وفي لمح البصر عرف حالتها فهو جناحها المكسور  
الذي منعها الطيران هو لسانها المعقود عن أى رأى أو  
فكر يخالف رأيه هو الوجود لديها ترتفع حيث يرتفع  
وتتخفض حيث تنخفض وهي امرأة من عصر الحريم  
رغم التطور والمدنية إلا أنها امرأة من هناك.. اللاتي  
يرتحن لرائحة رجل في البيت ونومه آخر الليل  
بجوارها ولو جثة هامدة.. المهم أنه آخر الليل يعود  
إليها صاغراً مستسلماً لقدرة طوعاً منه لا كرها منها.

جلست تنتهد سألها:

- اسمك.. وعمرك ومهنتك وما معاناتك؟

أجابت بلا خلل:

- طبيبة.. ولكن! ألسنت ساحراً أقصد عالماً تعرف  
كل شيء فلم تسألني وبإمكانك معرفة كل شيء؟

- سيدتي..

بانكسار وخضوع وقد تعودت ذلك في حياتها:

- العفو يا سيدى.

وتحرت بحيرتان من العذاب اللتان ظهر فيهما  
زوجها غارقاً فلم يعد له وجود الآن

- أريد بصمة.. مجرد بصمتك لأعرف كل شيء  
عن حالتك.

- بصمة إصبعي!!

- كلا بصمتك الوراثية مجرد خلية.

- ولكننى لست المريضة فزوجى هو المريض  
الثالث.. الراغب عنى الزاهد فى!

رفع العالم الساحر الدكتور أدهم كفه لأعلى إشارة  
بالتزام الصمت وتنفيذاً لتعليماته وخرجت أشجان  
تخفى تجرية عمره وسط حشد من النساء اللاتي جئن

المجعدة المليئة بالعروق البارزة لتقطف خصلة شعر من جبهته لم يتمرد الأسد على ذلك وعادت أشجان تملؤها الفرحة مستبشرة تزفها الآمال العريضة لجلب الحبيب الغائب وطرده العشيقة.. دخلت على الدكتور أدهم تزف إليه بشرائها والأمل يجري في أوصالها ليظهر السرور على وجهها فيقول لها الدكتور أدهم:-

سيدتي.. لقد نجحت التجربة وعرفت قدرتك فأنت امرأة تصنع المستحيل.. فقد روضت أسداً يا عزيزتي وحشاً ضارياً فهل يصعب عليك بعد ذلك ترويض طفل في هيئة رجل..؟

رجل لا حول له ولا قوة في مجتمع النساء الذي أصبحت فيه المرأة كل شيء وتجرد الرجل من أي شيء..

- سيدى.. ولكن حبه أقوى.. فلم استطع جلب قلبه إننى فعلت المستحيل من أجله فانا فى حياتى لم أفعل سوى إرضائه ولا أسأله شيئاً ما ولا أعقد له محاكمة فى الذهاب والعودة إننى أعيش من أجل راحته أهدمه أعطيه أحجب عنه كل أذى.

- ونسيت أنك شريكته فتركته وحيداً بلا زوجة تقاسمه الرأى والمشورة تعاوره.  
- وهل حدثنى أو سألتنى حواراً وأنا رفضت؟

- إنك لا ترين سوى بعينه هو ففقدت بصرك بذلك ولا تسمعين إلا بأذنه هو فخسرت سمعك فأصبحت صماء عمياء وبدلاً من لسانين كنت لسانه الذى يتكلم ولم ترى حاجة لوجود لسانك ففقدت نطقك.. ذبت فيه لدرجة أنك تلاشيت ولم يعد لك وجود معه.. فتركته وحيداً حتى عثر على شريكة روحه التى سلبت روحه

سلبت روحه وتركته لى جثة هامدة لا يشعر لا يفرح لا يتحدث فزوجى لم يعد له طعم ولا لون ولا رائحة لم أعد سكنه وراحته ودفنه ومأواه.. موجود لكنه غائب أسأله ما بك يتظاهر بأنه لا شيء هناك وقد تجمعت كل الأشياء هناك إلا السلامة.. لقد أصبح جسداً بلا روح.

- وكيف أعيد له روحه إذا كانت روحه معها؟  
- ستعيدها له لترد إلى زوجى الذى أبحت عنه سنوات وسنوات بين هذا وذاك.  
- أين ذهبت؟

- الشيخ سلامة والحاجة أمينة العرافة فهى تعرف كل شيء وتعالج الكثير الجميع تم شفاؤهم وعلاجهم إلا أنا قالوا لى علاجى لديك أنت. راودها أدهم بالحكمة عليها تشفى وقد أشفق على حالتها:

- سيدتى هل تستطيعين الاتيان بما أطلبه؟  
تتهدد بصرخة أمل:  
- أستطيع أستطيع.  
- إذن فاحضرى لى خصلة شعر من أعلى جبهة أسد حى.  
رددت باندهاش:

- أسد حى!! لكن هذا مستحيل!! أسد.. أسد الغاية!!  
- لن أستطيع فعل شيء لك بدون خصلة شعر من جبهة أسد.  
خرجت الطبيبة أشجان ونسيت كل شيء إلا أنه فى سبيل عودة زوجها لا بد وأن تفعل المستحيل مهما كلفها الأمر من مشقة وزأملت طباحب الأسود فى حديقة الحيوان حتى كثر ترددها على أحدهم لتصادق أحد الأسود لدرجة أنها أصبحت تسمى وتغدو فى راحة هذا الصديق المتوحش الأسد تطعمه بكفها تشبعه ترويه تداعبه حتى أمنها الأسد وصادقها وسلم لها نفسه طوعاً من

لا كرها لدرجة أنها عندما مدت أصابعها



## دراجة بصندوق أمامي

قصة / فؤاد مرسي

١٢٣٤٥٦٧٨٩١٠١١١٢١٣١٤١٥١٦١٧١٨١٩٢٠٢١٢٢٢٣٢٤٢٥٢٦٢٧٢٨٢٩٣٠٣١٣٢٣٣٣٤٣٥٣٦٣٧٣٨٣٩٤٠٤١٤٢٤٣٤٤٤٥٤٦٤٧٤٨٤٩٥٠٥١٥٢٥٣٥٤٥٥٥٦٥٧٥٨٥٩٦٠٦١٦٢٦٣٦٤٦٥٦٦٦٦٧٦٨٦٩٧٠٧١٧٢٧٣٧٤٧٥٧٦٧٧٧٧٨٧٩٨٠٨١٨٢٨٣٨٤٨٥٨٦٨٧٨٨٨٩٩٠٩١٩٢٩٣٩٤٩٥٩٦٩٧٩٨٩٩١٠١١١٢١٣١٤١٥١٦١٧١٨١٩٢٠٢١٢٢٢٣٢٤٢٥٢٦٢٧٢٨٢٩٣٠٣١٣٢٣٣٣٤٣٥٣٦٣٧٣٨٣٩٤٠٤١٤٢٤٣٤٤٤٥٤٦٤٧٤٨٤٩٥٠٥١٥٢٥٣٥٤٥٥٥٦٥٧٥٨٥٩٦٠٦١٦٢٦٣٦٤٦٥٦٦٦٦٧٦٨٦٩٧٠٧١٧٢٧٣٧٤٧٥٧٦٧٧٧٧٨٧٩٨٠٨١٨٢٨٣٨٤٨٥٨٦٨٧٨٨٨٩٩٠٩١٩٢٩٣٩٤٩٥٩٦٩٧٩٨٩٩١٠١١١٢١٣١٤١٥١٦١٧١٨١٩٢٠٢١٢٢٢٣٢٤٢٥٢٦٢٧٢٨٢٩٣٠٣١٣٢٣٣٣٤٣٥٣٦٣٧٣٨٣٩٤٠٤١٤٢٤٣٤٤٤٥٤٦٤٧٤٨٤٩٥٠٥١٥٢٥٣٥٤٥٥٥٦٥٧٥٨٥٩٦٠٦١٦٢٦٣٦٤٦٥٦٦٦٦٧٦٨٦٩٧٠٧١٧٢٧٣٧٤٧٥٧٦٧٧٧٧٨٧٩٨٠٨١٨٢٨٣٨٤٨٥٨٦٨٧٨٨٨٩٩٠٩١٩٢٩٣٩٤٩٥٩٦٩٧٩٨٩٩

أعلى، بمحاذاة كتفها، وأصابعها تدفع شيئاً غير مرئي أمامها، وفي اللحظة التي تطف من عينيها الدموع، يلتقط الثعبان من قفاه بسهولة لا يتوقعها أحد، ويعيده إلى جيبه الممتلئ بهم، فتتفجر دموعها من نبع وفير، تتصل بكاءً ذى نشيج، فيرمى رأسه في حجرها ويبيك بكاءً شديداً، كأنما يعانى ألماً لا يطيقه بشر.. يختلط الكاءان، حتى لا أكاد أميز أحدهما عن الآخر - كفاية بقى. إيه اللي فيك بس يا اخويا؟ يرفع وجهه المنكفى من حجرها، يمسك بذيل جلبابها «الكستور» ويجفف دموعه.

كلما حزيه أمر يجرء إليها، يقف أمام البيت، يسد بوابته بجسده الضخم، وينادى:  
- أمه.. يامه.

أراه في قميص دمور طويل، يصل حتى ركبتيه، بسيالة واسعة في جانبيه الأيمن، دائماً منتفخة، وسروال بجبر واسع، تكنه من خيط الدويارة، لها طرفان طويلان، يتدليان من تحت القميص.

الأصقه منذ أن يدخل، وبعد حين أتسحب إلى دراجته الواقفة أمام البيت، بصندوقها الأمامي، المصنوع من أسياخ حديدية، ذى القائمين المرتكرين إلى الأرض، والمشبوكين - بسوسته قوية - في قاعدة الصندوق، والكرسى الإضافى العريض في الخلف.

أقف بظهرى أمام الصندوق. أرتكز بإطمن كفى على حافته، وأقفز قفزة قوية، بصير بعدها جسدى داخل الصندوق. أدلى ساقي أمامى، وأظل أرجعهما، بينما يداى مشرعتان في الفراغ، تروحان بينما ويساراً بيطم، كأننى أمام مقودة سيارة.

كان دائماً يأتى بعد المغرب، حافى القدمين، وعلى رأسه طاقية صوف بنية، يرى أمى، فينحنى عليها، يقبل كفها، ويجلس على الأرض، تحت قدميها، فيما تستقر هي قاعدة على الكنية البلدى، ويروح يدفع بحكاياته التي يأتى بها من بلاد الشمال والجنوب، التي يدخلها نانماً فوق أجولة الغلال المرصوفة في صندوق عربة النقل، التي يعمل عليها حمالاً، وفي نشوة الحكى تتسحب يده إلى جيبه، ويخرج ثعباناً صغيراً، يلقيه - فجأة - في حجر أمى، التي يشلها الخوف، فتغلق فمها على صرخة، بينما لوثة من الضحك تغزو جسده، فيتترجرج، والثعبان يسعى في حجرها المرتجف.. يضحك وكفاها مرفوعتان إلى





- تعبان يا أمه..

وينخرط في حكايات متشابهة عن الثعابين التي تلبد وسط أجولة الفول السوداني، وإصراره ألا يفوت ثعباناً يشتم وجوده. يراوغ حتى يصير قفا الثعبان داخل قبضته اليمنى، ثم يلتقط باليسرى طاقبته الصوف، يمرر طرفها أمام فم الثعبان، حتى يلتقطها بكفيه، عندها يجذب الطاقية جذبة عنيفة، تنتزع معها الأسنان، ويخرج مع الطاقية بقعة دم. حكايات شيقة عن ثعابين كثيرة دوخته حتى انتزع سمها، وثعابين أتى بها من بيوت الناس، الذين يلجأون إليه، دون أن يتقاضى أجراً إلا الثعبان نفسه. يحكى ويبكي ويردد:

مدد... مدد... الله حى.

وفي النهاية ينطق جملة قصيرة تفهم - أمى - منها أنه لم يستطع حضور الليلة الكبيرة لمولد السيدة، لذا قصده مخنوق وحزين، ويخبط على صدره بعنف، ثم يرشف شايه بصوت مسموع، وفي الرشقة الأخيرة يحتجز ثقل الشاي أمام شفثيه ويمص، حتى لا تبقى قطرة، يدير الكوب بأصابعه، ويطل النظر إلى التفل الرابض على الحافة، ثم يضعه تحت الكنية استعداداً للانصراف.

- أنا مشى يامه.. نفسك فى حاجة؟

- عاوزه أزور أبوك وأمك.

- الجمعة نروح.

ويمسك رأسها بين كفيه، يتمتم وهو مغمض العينين، وبعد أن يفرغ يقبلها، ويمضى مسرعاً إلى دراجته، كأنما يريد اللحاق بموعده.

يأتى 'خالى مرسى' صباح الجمعة بجلباب أبيض، اسكندرانى، مكوى، لا ينزل من فوق دراجته ولا ينادى، يظل يضبط منفاخ زمارة فى يده، إلى أن تخرج أمى وممها كيس البلج والعيش، وتكاد أن تسقط وهى تحاول أن تجلس فى صندوق الدراجة، فينزل يرفعها من تحت إبطيها ويجلسها بداخله، فتضحك وترجح ساقها قبل أن يتحرك.

- ح نعدى على عمتك تاخدها معنا.

ينطق صوته مدويًا:

- الله.. الله.. يا نور

ويذهب إلى عمته، يقف أمام البيت، ومن فوق دراجته ينادى، فتبرز بجسدها الشحيم من الشباك، ترى أمى محشورة فى صندوق الدراجة الأمامى فتطلق ضحكة عالية:

- بنلك.. انزلى اقعدى ورا بابت.

تأخذ العمة مكانها فى الصندوق، بينما تأخذ أمى مكانها، على الكرسي الخلفى المنجد.. تمتطيه، وتتشبث يداها - بقوة - بجلبابه من الوسط، فلا أجد لى مكاناً غير الوقوف على حافة الكرسي، وراء أمى، مرتكزاً بذراعى على كتفى خالى.

يضغط بقدميه على 'بدال' الدراجة، فلا تتحرك.. تهتز بنا ونكاد نسلق، فيفز بجسده سريعاً يميل بجذعه إلى الأمام وأنا معه.. يضغط على البدال ويردد:

- 'مدد... مدد... د،' ثم دفعة واحدة: الله حى. نصل إلى المقابر، تكتشف أمى وعمتها أنه قام بطلاء الجدران باللون الأخضر منذ يومين فقط، وأمس أتى بعيد الوهاب الخطاط، الذى كتب بخط جميل مزخرف: هنيئاً لك يا دود/ تأكل ما يشتبهى ابن آدم فى الوجود. كان عيد الوهاب يكتب وخالى مرسى يلم أوراق الشجر المتساقطة ويرميها بعيداً، وحين فرغ عيد الوهاب من الكتابة، كان خالى قد أفرغ إنائى ماء حول جذع شجرة الكافور العالية، وفتح زجاجتى مسك صغيرتين، ورش واحدة على باب الرجال والثانية على باب الحريم.

- صباح مدوخانى يا عيشه، يتحب واد صابع وعاوزه تتجوژه. جبت الحلاق فى البيت وشال شعرها بالمكنة، علشان ماتخرجش وتقابله. برضه عاوزه.

يثور فجأة، ويجار أمام مقبرة الحريم:

- أعمل إيه يامه.. أعمل إيه يا خلق.

ويدق الأرض بقبضتيه، فيثير التراب الناعم من حولنا.

يغيب طويلاً. يدخل البلاد نائماً فوق أجولة الغلال المرصوفة فى صندوق عربة النقل التى يعمل عليها حملاً، ويعود: يداعب أمى وعمته بثعابين خالية من الأسنان، ويقول:

ما كنتوش ستة أبداً، واللى زعلان عليها يفارقنى.

وزعق:

- ولادى خسة بس. ماخلفتش غيركم.

عادت أمى منتحبة وبياكية، ولم تذهب إليه ثانية حتى أتى بنفسه بعد صلاة فجر الجمعة مباشرة، وكان قد صلى العشاء ونام، وبعد منتصف الليل جاءت البنت عارية، نظرت إليه بعتاب ومضت. استيقظ هلعاً ويتصببه العرق، فتح دولاب الملابس، أخرج كفن زوجته، وضعه فى كيس وأيقظ ابنه الأصغر، وأمره بالصمت. خرجا إلى الشارع وعند بيت جاره نادى، فأظلم الرجل.

- البنت فين ياسماعيلين.

- دفنتها عندى يا مرسى.

- هات المفتاح وتعالى.

ذهب الثلاثة إلى المقابر بالدراجة ومعهم كلوب، فتح الرجل المقبرة، أدخل الكلوب فى الفتحة وأشار:

- بنتك آه يا مرسى.

- تدفنها عريانة يا ناقص.

ونزل بظهره إلى المقبرة، حمل البنت من تحت ذراعها وناولها لأخيها الواقف على الحافة، وصعد، ألبس البنت الكفن وحملها على كتفه، مضى ومن ورائه ابنه مهرولاً بالدراجة والكلوب، حتى توقف أمام مقابر العائلة، فتح أخوها مقبرة الحريم ونزل إلى جوفها وهو يستمع إلى أبيه:

- قدامك عمك زينب، وراها ستك، وسع لها جنب أمى، خليها فى حضنها.

وناولها له، ثم جلس مقرصاً أمام البيت، ممسكاً بالكلوب، وصاح:

- يامه.. صباح جات لك آه. خليها فى حضنك.

وحاش دموعه وهو يقرأ «يس»، وعلى غير عادته، جاء إلى أمى بعد صلاة الفجر مباشرة، بعدما صلى وابنه صلاة الجنازة على المتوفاة فى جامع القرافة. جلس على الأرض، تحت قسدى أمى ويكى فى حجرها، وحين سأته عن الذى به، قال:

- صباح ماتت.

- ما تخافوش، أنا شايل سمها.

ثم يلتقط ثعابينه، يقتل جسدها الأملس ويعيدها إلى سيالة قميصه الدمور، رغم ذلك سقطت عمتى - ذات مرة - مغشية عليها من الخوف، ولما أفأقت اكتشفوا أنها بالنت على نفسها، فحزن ولم يعد يصحب الثعابين إلا داخل جراب كستور معقود بحبل، ومتصل بأزرار صدريته، ثم لم يعد يصحبها أبداً بعد أن أحرقت ابنته - صباح - نفسها وماتت.. يومها ذهبت إليه أمى بياكية، كان بيته مقفولاً، يحوط الصمت واجهته، ظللت أدق الباب حتى فتح، ولما رأى أمى كم قمها بكفه وأمرها بالصمت، وتركها مع زوجته وأبنائه الذين لم يخرجوا صوتاً واحداً منذ رحلت البنت، التى أسلم جثتها المحترقة لجاره ومعها ثلاثون جنينها لزوم الكفن والدفن، وقال له:

- اعمل اللازم وادفنها فى مقابر الصدقة.

وعاد إلى بيته. جمع زوجته وأبنائه وقال:

- اللى راحت مانعرفهاش.. انتم خمس إخوات



الدفن / أحمد صلابي / مصر

# مجتمعنا مجفأقنا

لغة الجسد  
كيف تقرا افكار  
الآخرين



الاهرامات المصرية  
اسطورة البناء  
والواقع

الاهرامات المصرية  
اسطورة البناء والواقع



صعود وانهار  
امبراطورية الاخلاف

إصدارات



المحيط com.

الاجبدة الثقافية

رسائل المحيط

## لغة الجسد

### كيف تقرأ أفكار الآخرين



#### اليدين الهجرتان

(٤) شكل

هذه الحركة يستخدمها غالباً الأشخاص الواثقون بأنفسهم، أو المتفوقون في مجالاتهم أو السياسيين الكبار، هذه الإيماءة تستخدم غالباً جداً في التفاعل بين الرئيس والمرؤوس فالمديرين غالباً يستخدمون هذا الوضع عندما يبدون بطلبات أو نصائح أو يوضحون في موقفهم أو يستخدمها رؤساء الدول عند الحديث إلى شعوبهم، فهي تمكن اللغة الكبيرة للمتحدث في نفسه وفي أن تفكيره منظم ويعرف ماذا يقول.

#### كيف يستمع لك الآخرون؟

يقال أن الحطيط الجسدي هو الذي يمرض غريزيا مستوي يكون جمهور المستمعين مهتما بما يقوله أم لا، هذا الاحساس الغريزي ينتج عن قراءة الحطيط لبعض إيماءات الجمهور. نحن أيضاً نملك بعض المفاتيح التي نخبرنا عن مدى اهتمام أو تقييم الأشخاص لنا. عندما يشرع السامع في استخدامه يده لسند رأسه، فهذا دلالة على أن السامع قد وجد أن سنده لرأسه هو محال للإمساك برأسه عالياً ليمنع نفسه من الاستغراق في النوم.

إن قرع الطاولة بالأصابع، قرع الأرضية المتواضعة بالقدم غالباً ما يساء تفسيرها من الخطباء كإشارة عدم استحسان الكلام، ولكنها في الواقع تؤثر إلى نفاذ الصبر وكأن الجمهور يقول للحطيط أنه الآن لإنهاء خطابه، وجدير بالملاحظة أن سرعة نقر الإصبع أو قرع القدم تحلق بمدى نفاذ صبر المستمع.

إن الاهتمام الصحيح من المستمع لك يظهر عندما تكون اليد على الخد غير مستخدمة كسندة للرأس.

ولكن عضا تشير السبابة عمودياً إلى أعلى الخد ويسند الإبهام الذهن فإنه يكون للسامع أفكار سلبية أو انتقادية حول الحطيط أو موضوعه هذه الإيماءة غالباً ما تفهم خطأ على أنها علامة اهتمام ونابهة ولكن الابهام السائد للذن يقول الحقيقة حول الموقف الانتقادي من المستمع.. فهو يستمع إما لتجهيز رد مضاد أو لتخزين معلومات لاستخدامها عند المتحدث، لذا احذر هذه الجلسة ممن يستمع إليك.

#### إيماءات راحة اليد..

عبر التاريخ قرنت اليد المفتوحة بالصدق والأمانة والاستقامة، وكثير من الإيمان تقسم بوضع راحة اليد فوق القلب أو ترفع الراحة في الهواء عندما يقدم المرء شهادته في المحكمة.

إن إحدى أضمن الطرق لمعرفة ما إذا كان شخص ما صريحاً وصادقاً أم لا، هي النظر إلى العارض الذي تقدمه راحته يديه، فعندما يتكلم الناس بصديق تراهم يكشفون راحة (أو راحتي) اليد للشخص الذي يتحدثون به ويرددون عبارة مثل: «دعني أكون صريحاً معك».

هذه إيماءة لا شعورية تعطي الانطباع بأن الشخص يقول الحقيقة،

حركة الجسد وإيماءات الأطراف لا تصدر بشكل عشوائي خالي من الدلالات بل هي إشارات لا إرادية قد لا نلتفت إليها، ولكنها تعطي رسائل مهمة عن الأشخاص الذين نقابلهم. فما يقوله الناس غالباً ما يختلف كثيراً جداً عما يفكرون فيه أو يشعرون به، لكن مع لغة الجسد يمكن ترجمة أفكار الآخرين بصدق بواسطة إيماءاتهم. فإذا كانت اللغة المتوقعة هي التي تعبر عما يريد المخ أن يقوله، فإن لغة الجسد هي التي تعبر عما يريد الضمير أن يبوح به.

هذه هي الفكرة الأساسية التي يعتمدها آلن بيز ويطرحها في كتابه لغة الجسد، فهذا الكاتب الاسترالي، في الأساس يعمل مديراً إدارياً لشركة استشارية كبرى في سيدني وقد قام بدراسة استغرقت عشر سنوات من المقابلات والأبحاث والإطلاع على أهم المؤلفات الخاصة بحركات الإنسان ومناظيرها وفي نهاية حياته المهنية قدم هذا الكتاب كي يعطي القارئ بعض المفاتيح لفهم لغة الجسد التي تقول الكثير فقط تحتاج من يفسرها.

#### الإيماءات يداً لوجه

إذا كانت عندك أساسيات قراءة لغة الجسد فإنه تستطيع أن تتعرف بسهولة على الأشخاص الذين يكذبون عليك أو حاولوا خداعك، فالقاعدة بسيطة وهي أننا غالباً نتناول أن نغطي أفواهنا أو عيوننا أو أذناننا بأيدينا إذا أقدمنا على الكذب. وهذا يعود إلى الطفولة المبكرة فالطفل إذا كذب، فإنه غالباً ما يغطي فمه بيده في محاولة لوقف الكلمات الخادعة من الخروج، أو يخفي عينيه بويديه إذا رأى شيئاً لا يود النظر إليه.. وهكذا. ومع التقدم في العمر تفسد هذه الحركات وتغدو أقل وضوحاً كأن تأخذ شكل حركات خاطئة مثل لمس الأنف أو ارتكاز الإبهام على الخد أو حك العين أو فركه الأذن.. كلها إيماءات يجب أن تقف عندها فهي تحذرك أن الذي أمامك قد يكون كذاباً أو يحاول إخفاء بعض الحقائق.

(شكل ٢) وفي هذا الشأن أجرى بعض الباحثين الأمريكيين اختباراً لمرضى طلب منهم الكذب على مرضاهم بالنسبة إلى حالتهم الصحية ومدى تدهورها. وعند ملاحظة مجموعة الممرضات (كل واحدة على حدة) ومن يكذب على العرضي شوهد تكرر إيماءات اليد السابقة حول الفم أو الأنف والعين.. فهي إيماءات لا إرادية يحاول بها المرء إخفاء كذبه.

#### اليدين الممسكتان بإحكام..

هذه الإيماءة تبدو للوهلة الأولى أنها إيماءة ثقة بالنفس إذ أن بعض الأشخاص الذين يستخدمونها غالباً ما يكونون متبسمين ومع ذلك فإن الذي يتحدث وهو في هذا الوضع غالباً ما يكون مضطرباً أو يعاني من هزيمة من والأهم من ذلك أن هذا الوضع يكشف إحساساً عدائياً من الشخص تجاه من يجلسون معه.. فهو يستمع لهم على مضض وقد يكون مستغزاً منهم ويحاول أن يكتم ذلك. (شكل ٣).

# لغة الجسد

كيف تفكر افكار الاخرين  
من خلال ايما اتمهم



مصورات: هادي الهادي والاحلام - بيروت

الكتاب: لغة الجسد

المؤلفان: آني بير

الناشر: دار الافاق الجديدة/ بيروت



/٥/



/٤/

فكر راس حيدر حيدر

والعكس صحيح وعندما يكذب ولد أو يحاول أن يخفي شيئاً ما، فإن راحتي يديه تكونان خلف ظهره، وكذلك عندما يود الزوج أن يخفي أين كان عقب قضاء السهرة مع رفاقه، تراه يخفي دوماً راحتي يديه في جيبه أو في وضع ذراع مطوية عندما يحاول إيضاح أين كان، مكاناً، الراحاتن المخبئتان قد تعطي الزوجة تلميحاً أن زوجها لا يقول الحقيقة.

## المصافحة

المصافحة تذكرنا من عهد إنسان الكهف، فعندما كان رجال الكهوف يتقابلون كانوا يرفعون أيديهم إلى العلاء، عارضين راحات أيديهم ليدلّوا على أنهم لا يحملون ولا يخفون أي سلاح، وعبر القرون عدلت أشكال السلام إلى أن وصلت إلى الشكل الحديث وهو تشابك الراحات وهزها عند اللقاء أو الوداع.

عندما يصافحك شخص ما تستطيع أن تكشف بعضاً من شخصيته.. فإذا تعمد أن تكون راحة يده تواجه الأرض وبالتالي يجعل راحة يده تواجه الأعلى، فهو شخص مسيطر يحاول أن يخضعك، أو يحاول أن يعطيك الانطباع بأنه الأقوى أما إذا تعمد الشخص الذي أمامك أن تأخذ يده اتجاه الأرض بحيث تكون يده هي الأعلى فهو شخص إما يهابك أو يخجل منك أو هو شخصية مهادنة ومسالمة جداً.

ملحوظة: إن الأشخاص الذين يستخدمون أيديهم في مهتهم مثل الجراحين والفنانين والموسيقيين قد تكون مصافحتهم رخوة وليئة ولكنها ليست دلالة على أنهم ليثيون ومطيعون ولكنهم لا إرادياً يصافحون بهذه الطريقة الاستسلامية للحفاظ على أيديهم وحمايتها.

عندما تصافح شخصيتان مسيطرتان أو على قدر من القوة وللديت فإن المصافحة غالباً ما تأخذ شكلاً عمودياً، إذ أن كل واحد منهما ينقل مشاعر الاحترام والألفة بالنسبة للآخر دون إظهار أي خضوع. هذه المسةكة، ذات الراحة العمودية هي المصافحة التي يعلمها الأب لابنه عندما يريد به كيف، مصافح كيف.

## إيماءات التودد بين الجنسين

هناك بعض الإشارات أو الإيماءات اللارادية التي قد يقدم عليها الرجال والنساء فتضع إحساسهم بالانجذاب أو الرغبة في تطور العلاقة بينهما. ولكن نادماً يقال أن إشارات المرأة في التودد أكثر وضوحاً من الرجل، أي يمكن قراءتها أسرع وأسهل.

لوحظ مثلاً أن الرجل عندما يقابل امرأة تجذبه فهو لا إرادياً يفرد كتفيه، وتختفي الجلسة أو الوقفة المترهلة، على العكس يكون الجسم مشدوداً. وتجذبه يده مباشرة إلى ربطة عنقه أو ياقة القميص في حركة ليس لها معنى فطري لتحديد الهدنام، ولكنها حركة وجد أنها مرتبطة بالانجذاب للمرأة التي أمامه.

أما المرأة فهي تستخدم شعرها كثيراً للتوصليل رسائلها.. فهي قد تلمس

يأصبغها على خصلة من شعرها، أو ترجع رأسها للوراء بحركة مفاجئة لإبعاد الشعر عن وجهها أو تمرر راحة يدها على رأسها من حين إلى آخر. وحتى النساء ذوات الشعر القصير قد يستخدمن هذه الإيماءات. عندما تضع المرأة رجلاً على رجل أمام رجل فهي تؤكد بهذا الوضع أنها امرأة جذابة قادرة على انتزاع الاعجاب منه. (شكل ٥)

كما أن القدم يعطي معلومات كثيرة للرجل، فإذا كانت المرأة تجلس واضعة رجلاً على رجل وظهر قدمها المعلق بخفة ساعدتها بفهم الرجل أن هذه المرأة تعطيه الإشارة ليطعمها في إعجابها، بل ليصارحها به. أما إذا كان للقدم يتمرك بطريقة عصبية فيجب على الرجل أن يتمهل فهي إما ترفض إعجابها أو أنها مؤترة وتحاول أن تداري انتدابها نحوه.

هناك العديد من الإشارات الجسدية التي يتعرض لها الكتاب ويحاول أن يعطي القارئ معناها مثل حركات الأعين بطريقة الجلسة أو الوقفة أو حتى اتجاه الأقدام. وإذا كان اهتمام الأفراد بهذه اللغة ومدلولاتها قد لا يكون كبيراً، فإن هناك جهات تهتم بشدة بترجمة لغة الجسد مثل أجهزة المخابرات التي يعونها كثيراً أن تدرس الأشخاص الذين تتعامل معهم أو تقوم بمتابعتهم. كما أن المؤسسات الكبرى الآن تعتمد كثير على مدلولات لغة الجسد قبل الأقدام على تعيين موظفيها، فالمقابلات الشخصية لا تكون فقط لجمع معلومات شافية من المتقدم للموظفة، بل فرصة للتعرف على أبعاد شخصيته من خلال حركاته وإيماءاته.

## منى الشاذلى

## الأهرامات المصرية أسطورة البناء والواقع

وقد شيد هذا المهندس هذه المقبرة على هيئة المصطبة ثم أضاف فوقها مصطبة أخرى ثم أضاف بعد ذلك مصطبة ثالثة وهكذا حتى وصل إلى ست مصاطب متدرجة فجاء البناء على هيئة الهرم المدرج وهو الشكل الذي اتخذه ملوك الأسرة الثالثة لبناء مقابرهم.

ونصل إلى الملك «سنفرو» أول ملوك الأسرة الرابعة الذي كان أول من حاول بناء هرم كامل حيث شيد مهندسهو هرمًا مدرجًا ثم ملأ الفراغات وصنعوا كساء للهرم فجاء شبيهًا بالهرم الكامل حيث كان هرمًا كاملًا في مظهره ومدرجًا في مخبره وهو الهرم المعروف بهرم «ميدوم» ثم بنى نفس الملك بعدها هرم دفن آخر الجوليبي المعروف بالهرم المنحني وتعرف من هذا الهرم أن الملك «سنفرو» حاول أن يبني مقبرته على هيئة هرم كامل فكانت نتيجة هذه المحاولة هذا الهرم المنحني الذي اشتهر بهذا الاسم لأن أمثاله ليست ذات زاوية واحدة بل ذات زاويتين فيبدو أن المهندس مصمم بناء هذا الهرم أدرك أن استمرار البناء بالزاوية التي بدأ بها سيؤدي إلى ارتفاع البناء كثيرًا مما سيؤدي إلى الضغط على أساسات البناء فيسقط الهرم كله ولهذا قرر تغيير زاوية البناء عند نقطة معينة ليحافظ على الهرم ولذلك ظهر هذا الهرم بهذا الشكل للفرد.

ومن المؤكد أن مهندسي الملك «سنفرو» استفادوا من هذه التجربة ولذلك فقد قاموا بمحاولة أخرى كانت نتيجةها ظهور أول هرم حقيقي كامل في الوجود وهو هرم الملك «سنفرو» الشمالي بدشنور.

ويأتي الملك «خوفو» ليستفيد من تجارب سلفه الملك «سنفرو» فيشيد له المهندسون أكبر هرم مصري ومنصاحته وبقية بنائه أصبح لأصعبه الوحيدة الباقية من عجائب الدنيا السبع أما الهرم الذي يليه في الضخامة وحسن الهندسة والبناء فهو هرم «مفرع» خليفة «خوفو» ويأتي بعده هرم «منكارع» وهو أقل ضخامة من الهرمين السابقين ولكنه استعاض عن صغر حجم هرمه بتكسية الهرم بأحجار الجرانيت الضخمة.

ويأتي ملوك الأسرتين الخامسة والسادسة فقدمهم قد ساروا على نهج «منكارع» مهتمين بالجوانب الجمالية أكثر من اهتمامهم بالضخامة فظهرت الزخارف والنقوش حيث ظهر في هذه الفترة ما يسمى بـ «متون الأهرام» وهي تلك النصوص المقدسة المنقوشة على جدران حجرة الدفن داخل الأهرام وأقدم تلك النماذج هي «متون هرم الملك «نيس» آخر ملوك الأسرة الخامسة وهذه المتون نقشها الفنانين المصريون بالكتابة التصويرية المقدسة «الهيروغليف» فخرجت معجزة في اتفاق نقشها وبقية التفاصيل الصغيرة للونه بألوان معتمة ما زالت تحفظ بروقها وجمالها.

ومع نهاية عصر الدولة القديمة الشهير بعصر بناء الأهرام نصل إلى بداية الانحدار في عمارة المقابر الملكية وخاصة التي على شكل الأهرام حيث لم تظهر إلا الأهرام المشيدة من الطوب اللبن في عصر الدولة الوسطى وذلك حتى نصل إلى الدولة الحديثة فبعد «إيني» المهندس الحاصل بالملك «تحتمس الأول» بلحت مقبرة ملكه داخل مقبور وادي طيبة الغربي وبالرغم من أن الملوك قد توقفوا عن بناء الأهرام لتكون مدافن لهم إلا أن الشكل الهرمي كان قد تأصل في دهن المصري القديم فظل متعلقًا به ولهذا نجد الكثيرين من المصريين القدماء يبنون أهرامًا

بعد الكتاب الذي نحن بصدد الحديث عنه وهو كتاب «الأهرامات المصرية.. أسطورة البناء والواقع» أول كتاب يصدر باللغة العربية عن الأهرامات المصرية بعد كتاب د. أحمد فخري الصادر في ستينيات القرن الماضي.

وفي هذا الكتاب حاول مؤلفه التعرض لشئ القضايا المتعلقة بالأهرامات فاعتمدوا لذلك منهجًا من خطين الأول هو التعرض للقضايا الكلية المتعلقة بالأهرامات المصرية والثاني هو شرح كل منطقة هرمية على حدة.

وقد جاء الخط المنهجي الأول في الفصل الأول من الكتاب الذي جاء تحت عنوان الأهرامات المصرية النشأة والتطور ومن خلال هذا الفصل تمت مناقشة قضية تطور المقابر الملكية في مصر القديمة حيث تتبع الباحثان المقبرة من الطور البسيط وصولًا إلى القمة مستقلة في أهرامات الجيزة ثم المرور بمراحل الانحدار.

ويبدأ الحديث بإلقاء الضوء على المقبرة في عصور ما قبل الأسرات حيث كانت عبارة عن حفرة بسيطة تأخذ شكل المستدير أو البيضاوي وفي مرحلة تالية بدأ المصري القديم في حماية جسم المتوفى بوضع إطار خشبي حوله أو بنطين الحفرة وكان يضاف للحفرة في بعض الأحيان مشكاة لوضع بعض المتاع مع المتوفى.

ومع نهاية عصور ما قبل التاريخ وبداية ظهور المملكة المصرية الموحدة بدأ تنظيم الدفن حيث خصصت مدينتان لدفن الملوك إحداهما في الجنوب وهي أبيدوس والثانية في الشمال وهي سقارة.

وتختلف مقابر هذه الفترة عن مقابر عصور ما قبل الأسرات حيث ظهر هنا ما يسمى اصطلاحًا باسم «المصطبة» وهو بناء يتكون من جزئين جزء تحت سطح الأرض وجزء آخر فوق سطح الأرض والجزء الذي يقع تحت سطح الأرض عبارة عن حفرة كبيرة مستطيلة لا يزيد عمقها على 4 م وتتكون من حجرة كبيرة للدفن وتحيط بها حجرات أخرى لأثاث المتوفى. أما الجزء العلوي فهو بناء مستطيل شيد بالطوب اللبن وله حوائط مائلة قليلًا ما يجعله شبيهًا بالمصاطب المنتشرة في الريف المصري.

وتنقل المقبرة بهذا الشكل حتى نصل إلى الملك «زوسر» أول ملوك الأسرة الثالثة الذي اكتشف عبقرية المهندس الشاب «امحتب» فعهد إليه ببناء المقبرة الملكية في سقارة فقام المهندس الشاب ببناء المقبرة الملكية باستخدام كتل كبيرة من الحجر وتوسع كذلك في استخدام الحجر حتى شيد به جميع المباني الأخرى بالمجموعة الجنائزية وكذلك السور الخارجي المحيط بها.

الكتاب: الأهرامات المصرية - أسطورة البناء والواقع

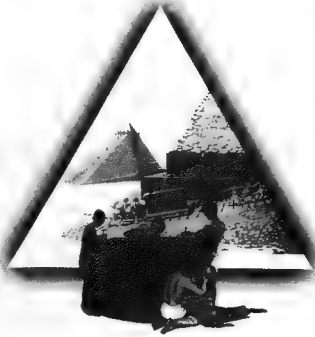
المؤلفان: د. خالد عزب - أيمن منصور

الناشر: عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية



د/ خالد عزب .. أيمن منصور .

## الأهرامات المصرية أسطورة البناء والواقع



صغيرة فوق مقابرهم يبنونها من الطوب اللبن وفوق قممتها هريم من الحجر واكتفي آخرون بأن يضعوا في

مقابرهم لوحة جزأها الطوي هرمي الشكل.

ومن خلال هذا الفصل كذلك ناقش الباحثان قضية أخرى وهي كيف بنى المصريون القدماء مثل هذه الأبنية الضخمة؟! وهنا تم عرض الطرق المختلفة المقترحة لبنائها مع التركيز على أهم وأبرز هذه الطرق وأكثرها قربا للواقع والحقيقة مع شروح تفصيلية لها وهي الطريقة المعروفة باسم «الجسور الصاعدة»، وتتلخص هذه الطريقة في أن المصريين القدماء كانوا قد استخدموا طريقاً متدرجاً الارتفاع مستخدمين الحصى المخلوط بالطين وكان لهذا الجسر الصاعد جدران من اللبن حتي وثبت هذا الحصى المخلوط في مكانه ويتصاعد هذا الطريق مع ارتفاع الهرم حتي يصل في النهاية إلي مستوى قمة الهرم نفسها ويلزم في الوقت نفسه أن يمتد هذا الطريق من حيث الطول حتي تظل زاوية انحداره واحدة وبعد انتهاء بناء الهرم يزيلون هذا الطريق.

وفي الفصل نفسه وإكمالا للقضية السابقة نجى قضية أخرى لا تقل أهمية عن سابقتها وهي من هم بناء الأهرام؟ وهو السؤال الذي أثير قديماً وقد تكلم فيه من له حق الكلام ومن لا حق له وذلك حتي أظهرت الكشوف الأثرية الحديثة بمنطقة الجيزة ورش ومساجن ومقابر بناء الأهرامات من المهندسين والعمال والفقائين المصريين ونمت عنوان بناء الأهرام يتعرض الباحثان لأجزاء من هذه المكتشفات الحديثة الدالة علي حياة بناء الأهرام.

ثم ينتقل بنا الفصل نفسه بعد ذلك إلي قضية أخرى وهي مم تتكون المجموعة الهرمية وما وظيفتها؟ وهو الأمر الذي عكف عليه كثير من علماء الآثار المصرية وخرجوا لنا بمجموعة من الآراء المهمة. وهنا قام الباحثان بتجميع هذه الآراء وتحليلها للوصول إلي أقرب ما يمكن من الواقع والحقيقة.

ويبدأ الخط المنهجي الثاني والخاص بشرح كل منطقة هرمية علي حدة بالفصل الثاني من الكتاب الذي يطرح عرضاً تفصيلياً لجبانه منف التي تعد أكبر الجبانات التي تضم أهرامات في مصر حيث تضم مجموعة كبيرة من المناطق الهرمية والتي تبدأ من منطقة «أبو رواش» أقصى الشمال وتمتد حتي منطقة «ميدوم» في الجنوب بالقرب من الفيوم وتضم مناطق الجيزة - زاوية العريان - أبو صير - سقارة - دهشور - مزغونة - اللثت - وقد قدم الكتاب شرحاً وافياً لكل مجموعة هرمية مع تقديم الأشكال التوضيحية والصور ولهذا جاء هذا الفصل الثاني أكبر فصول الكتاب.

وجاء الفصل الثالث ليتم تلك السلسلة من خلال أهرام الفيوم وصعيد مصر التي لا تغطي بمثل شهرة أهرام الجيزة وسقارة ولكنها ذات أهمية خاصة حيث تظهر بعض ملامح تطور عمارة الأهرام في مصر سواء في بداية هذا التطور أو في نهايته ولذلك فقد أفرد لها فصلاً منفرداً ورغم قلة عدد صفحاته إلا أنه مليء بالمعلومات المهمة والجديدة عن الأهرام المصرية.

محمد علي بدوي

# صعود وانحيار إمبراطورية الأخلاق

وأعم ما ينفرد به كذاب (صعود وانحيار إمبراطورية الأخلاق) ذلك القالب الأسلوبى البديع الذى صيغ فيه. فهو حقيق من الإبداع لا شوائب تعكر صفوه. والمؤلف يجمع بذلك بين رصانة الفكر السياسى والاجتماعى والفلسفى وبين روعة البيان التى تنسج بها الأعمال الأدبية. وهو بذلك يحقق المعادلة الصعبة المتعقدة فى عمق الرؤية وجماليات التعبير، وهو ما يصفه الباحثون القدامى بالسهل الممتنع.

ولا غرو فالدكتور سمير سرحان أديب قنن فى المقام الأول لأن الساحة الثقافية تعرفه منذ الستينات مؤلفاً وناقداً مسرحياً بل هو من رواد الأدب المسرحى كتابة ونقداً فقد أسهم بقسط وافر فى إرساء أعمدته ثم فى تطوير أدواته منطلقاً من أصول هذا الأدب فى عصر الإغريق ومتابعاً بالدرس والتحصيل أحدث تياراته ثم مصنيهاً إلى البناء لبناات من لدنه.

وقد أضاف إلى موهبته فى فن الكتابة للمسرح واستيعابه لمذاهب هذا الفن بين القديم والحديث بدءاً من سوفوكليس حتى شيكسبير زابيين ومن جاء بعدهما قراءات خصبة متنوعة لروائع الأدب القصصى وبدائع الفن الروائى التى خلدها الكتاب الكبار مثل تولستوى ودستوفيفسكى ونهيب محفوظ وغيرهم على اختلاف بينهم فى الرؤية وفى المذهب الفنى. ولا ريب أنه كان شذير القراء للأشعار الرفيعة المستوى فى العربية وفى اللغة الانجليزية التى تخصص فيها وفى أدبها.

ومن ثم نجد فى مقالاته وهجا لما امتصه من هذه الآثار الفنية، فهى نفوح بعطرها وتعمل فى ثناياها شجعات روائية ومسرحية وومضات شاعرية. لقد ارتقى الدكتور سمير سرحان بفن المقالة فى كتابه هذا الذى بين أديبنا فجاء عصاره فكرية رفيعة نسج وحدها. فهى بمعناها فى الرؤية وجمالها فى الأسلوب تحقق ما يسميه بارت «أدب النص»، وما يسميه الأديب العربى الفذ أبو حيان التوحيدي «الإمتاع والمؤانسة».

يتدفق المقال حين بما أحتواه من أفكار ذرية عميقة كالنصر، وينساب حيناً آخر كأموج نيلنا الخالد، وهو فى الحالىن يقدم زادا سائفا للشاريين، فلا تتعبد ولا معاطلة بل بساطة أسرة.

ولأن كتابنا مبدع متعدد المواجه فانه يمزج الجهد بالقلماء ونقله طبيعته الساحرة لذا اقتضى المقام ذلك ولذا فإنه يستعمل عبارة «المتنبى (ولكنه ضحك كالبكا)». ونكاد نسمع فى بعض مقالاته التى يتبحر فيها على ما آل عليه الوطن والأمة من سوء الأحوال وهو يجأر بصوته مناشداً الناسرين نياماً أن يستيقظوا.

وهو يعد بهذه المقالات كتاباً مناضلاً مقامياً وأديباً تقديمياً مرهف الحس متكوناً بالرغبة فى التغيير والتجديد وكأنه يش شيلى الشاعر الانجليزى الرومانسى فى مقولته إبنى متكون بشهرة تغيير هذا العالم وإن كان سمير سرحان ينتمى إلى الواقعية الجدلية. بيد أن الهدف لا يختلف بين الرومانسيين والواقعيين من حيث التعلق بالمثل العليا. فالرومانسيون يحلمون

هذا كتاب فريد فى بابيه.. كتاب بأسر قارنه منذ أول صفحة إلى آخر كلمة فلا يملك أن يدعه من بين يديه حتى ينتهى منه ثم بعيد قراءة بعض فصوله. لقد كتبه المؤلف د. سمير سرحان فى قالب مقالات تتفاوت من حيث أوقات كتابتها ثم جمعها بين دفئى كتاب. ومع ذلك فإن المتلقى لا يشعر بهذا التفاوت بل يخيل إليه أن هذه المقالات كتبت متتابعة وفى أوقات متقاربة وكأنها فصول تشبه حبات عقد ينتظمها سلك واحد. وذلك رغم تعدد موضوعاتها. ويرجع ذلك إلى أنها تصدر جميعاً عن رؤية متكاملة متسقة للواقع والبشر والمصير وتشكل فى مجموعها موقفاً فلسفياً من أحداث الحياة المعاصرة والتطور التاريخى وصراع الأضداد.

ويمثل هذا الموقف فى فكر تنويرى تأقباد قادر على استيعاب الماضى واستشراف الآتى والنظرة الموضوعية الكلية الشاملة فى سبيل البحث عن خلاص من للأزق التاريخى الحضارى للأمة العربية وفى مقدمتها مصر. ونشعر خلال متابعة فصول الكتاب أن المؤلف شديد الإحساس بمسؤولية الكلمة التى يحمل أمانتها المتفك الحر الذى يهمن بالشأن العام ولا ينشغل عله شواغل الخاصة ومصالحه الآنية.

فهموم الوطن والأمة وشعوب عالمنا الثالث المعزدي فى كثير من قطاعاته فى هاربة للتخلف وسوء الظروف الاقتصادية هى التى تترقب ضمير الدكتور سمير سرحان ويبحث لها عن حل. ومصير الكوكب الأرضى فى هذه الحقبة الزمنية الحرجة والدوترة والمخافة بالسرعات الذموية يشغل جانباً كبيراً من اهتمامات كتابنا المعب باليوم والئد.

وهو يحتفظ عن كثير من الكتاب والمفكرين فى أنه لا يتكفى بطرح الأسئلة، وإنما يقدم إجابات مستخلصة من ثقافة واسعة عميقة ومن تجاربه وخبراته الحياتية ومن دروس التاريخ. إنه لا يرفع راية الشك فى معطيات الواقع والوجود، وإنما يؤكد لنا حقيقة اليقين فى كثير من المسائل المطروحة موضع الجدل. فهو يدرك المتغيرات ويعى للقلانس ويعرف عليها ومن ثم السبيل إلى علاجها. فهناك شواهد وقوايت لا ينبغي أن نخطأها ونحن ننشد الطريق إلى الخلاص.

وهو يهدف فى كل آرائه إلى المشاركة فى صياغة الهوية الوطنية وإعادة صياغة الحياة فى ضوء عبدة التاريخ وخلصاً للتجربة الوطنية فى مختلف العصور وتجارب الأمم الأخرى فى صعودها وهبوطها.





المصادقات التي أجريت في فندق (مينا هارس) يوم كان علم فلسطين مرفوعاً منذ نصف وثلاثين عاماً. ولما تخطت على مقولة فرصة الفلسطينيين المضنية، ذلك أن ما كان معروضاً على طابولة المصادقات لم يمد كونه اقتراحاً بإقامة حكم ذاتي للفلسطينيين أي إدارة محلية وليس قيام دولة مستقلة ذات سيادة على الأرض التي انتزعت منهم عرواً وصحوا في سبيل تحريرها من الاحتلال بعشرات الآلاف من الضحايا. ثم إن الواقع العربي الذي جرى في زمنه المصادقات المشار إليها كان أفضل كثيراً من الواقع المشطى والمتردى الحاضر بحيث يتعدى قياس هذا بذاك لاختلاف الظروف التاريخية. فالأمر هو ما يقول الحكيم الإغريقي القديم: (أنت لا تسبح في ماء للدهر مرتين، لأن الماء يتغير من لحظة إلى أخرى). ولما كان صحيحاً أن التاريخ يعيد نفسه، فإن ذلك يتم في أشكال ومعالن جديدة. وفي مقال (من يوقف ضد الغابة) يقدس شماع الدلالة على وحشية

مجرم الحرب شارون من مسرحية (ماكبت) لشيكسبير. فشارون هو الوجه المعاصر لماكبث الشرير الذي تدفعه زوجته إلى اغتيال الملك الطيب لويل محله على عرش البلاد في اسكتلندا. فيقتل العارسين بخنجره المسموم ثم يخرسه في قلب الملك محلاً أن العارسين هما القاتلان ويعلم نفسه ملكاً. ولكن الزواج يأتي بما لا يشتهي ماكبت إذ تهب عاصفة هواء يرتفع منها القاتل فرعاً ويهدأ له خنجره يقطر دماً. وبدا الكون كله كأنه قد اهتز لجرمية ماكبت فأصابته القنوصي وعصف به الألم، وكان هذه الجريمة لا تماثل غيرها وإنما هي ضد ناموس الحياة ونظام الكون ذاته. وراح ماكبت لكي يؤمن عرشه يقتل كل من يظن أنهم يهددون ملكه فراححت للدماء لا توجب إلا الدماء وتصاب زوجته بالجنون ففترى الدماء تقطر من بديها ويد تهبها.

ويبحث الملك الجديد القاتل عن الساحرات لمعرفة مصيره فتنبأ له إحداهن بأنه لن يموت ولن يقتل إلا إذا زحفت غابة كديفة نحو قلعته. وتتحقق النبوءة وتتحرك الغابة المواجهة للقلعة بكل أشجارها، ولكن الذي كان يحدث هو الشباب الفلار من أبناء ذلك الوطن الذين يحملون الأشجار منجيهين إلى القلعة ويعمل أحدهم ماكبت بطعنة نجله من سيئه، وتتحقق بذلك العدالة الإلهية ويعود إلى الكون انتزاعه تحقيقاً للنظرية الفلسفية التي كان يقوم عليها العالم القديم، وهي أنه إذا ارتكب أحدهم جريمة ضد النظام الكوني كما فعل ماكبت فإن الكون يظل في حالة اختلال حتى يتم تصحيح هذا للخل وإزالة هذه الجريمة.

ويقول الدكتور سمير سرحان عن ذلك قائلاً: (هذا السيلاريو المربع الذي أبدعته عقريه شيكسبير في مسرحيته «ماكبت» هو في تصويري نفس ما يحدث اليوم على أرض فلسطين بعد أن أعطى السفاخر شارون سدة الحكم في إسرائيل). والغاية التي وردت في المسرحية تتمثل في الأطفال الفلسطينيين الذين يرحمون القلعة بالخجارة، وقرباً تزحف الغابة إلى حيث يوجد (ماكبت) الصهيوني فيقيم تصحيح للخل الرهيب الذي ارتكبه هو وعصبته لأنهم أعداء ناموس الكون وقانون الحياة. فاحتلال فلسطين وإبادة شعبها جريمة ضد النظام الكوني (ولا بد أن تعود القدس يوماً ليوم معها ميزان العدل في هذا الكون المختل). ويهزنا صاحب (صعود وانهيار إمبراطورية الأخلاق) بمسرحية

بالتغيير والواقعيون يحثون عبر إبداعهم على كفاح الشعوب وإصرارهم نيران الثورة لا على الغزو الأجنبي والاستغلال وهدمها بل على كل ما يفت عبثية في طريق ازدهار ملكات الإنسان وحقه في تقرير مصيره بيده من خلال كل وسائل المقاومة التي تبذلها الشعوب المعانيمة مجددة وموعدة أشكالها. وكتاب (صعود وانهيار إمبراطورية الأخلاق) معروفة عشق لثورة التحرير الفلسطينية وحث على نصرتها، وإيمان بقدرتها على انتزاع حقها في تحرير أرضها من العدو الصهيوني وانتزاع استقلالها من يوائه لأن هذا التحرر حتمية تاريخية وقانون أزلي أكدته ثورات الشعوب المقهورة بما سكبت من دماء الشهداء جيلاً بعد جيل.

إن هذا الكتاب ثمرة مسيرة كفاح دلب في سبيل المعرفة والرسو على شاطئه اليقين بعد الإبحار سنوات طوالاً في محيط البحث عن منار يهدي في الظلمات.

فمن الطبيعي إذن أن نرى سمير سرحان بأسى الآلام الفقراء الكادحين ويخني أحلامهم ويقي بإمكانهم التحرر من العوز الاقتصادي ولأساسة الاجتماعية لأنه من أبناء الطبقة المتوسطة التي تنمو على كاملها نهضة الأمم والحضارة الإنسانية. ومن هذا يستمد طاقته على المقاومة ولا يألو جهداً في رسم معالم النجاة عن طريق التحذير من التهاون وما يصحبه من عجز مخيف، وهو يتصدى للقضايا التي يبحثها بقوة العلم وسلاح المعرفة وهما السبيل إلى نفاذ البصيرة.

وهكذا نجد في عديد من المقالات زخماً في المعلومات والأفكار السياسية والاقتصادية التي تصل به إلى نتائج صحيحة دون أن يتكفى بطرح الأسئلة كما سبق أن ذكرنا.

الناس المجدول من الفكر والفن  
يضاف الفكر والفن أو المعنى العقلي والمبنى الفني في مقالات الكتاب، فالأسلوب يقوم على التماس مع مآثورات أدبية وإصادة صياغتها بما يتناسب مع الموضوع، كما يقوم على إبداع أشكال تعبيرية جديدة. ومن قبيل النوع الأول النال على أنه تمكن المؤلف أصوات أخرى المجارة التي اختارها المؤلف عنواناً لكتابه، فهي تتناس مع عبارة (انهيار الإمبراطورية الرومانية) بعد تحويلها إلى (صعود وانهيار إمبراطورية الأخلاق)، وتشير العبارة الأولى إلى انهيار الإمبراطورية الرومانية على يدي آخر أباطرتها وهو موضوع رواية (رومولوس العظيم) للكتاب السويدي دورنمات وقد نقلها إلى العربية أنيس منصور. وهناك قصة طويلة للأديب محمد مستجاب بعنوان (صعود وانهيار آل مستجاب) ولكن ثمة اختلافاً كبيراً بين هذه القصة وبين كتاب سمير سرحان من حيث آفاق الرؤية والنتج الأسلوبية. وتبين قدرة كاتبنا المبدع على توظيف مآثورات من المسرح والرواية والأدب الشعبي في تصوير أفكاره عن المجتمع والحياة والعالم في المقالات الأنية بحيث يبلغ ذروة في أسلوب القصص والإسقاط الماضي على الحاضر في ممان جديدة مستحدثة:

في مقال (ثقافة الكلمات وثقافة الحجارة) يشبه منظمة التحرير الفلسطينية بالعدوى الشيوخ بطل قصة أنطون تزيكوف في إضاعة الفرصة السانحة حيث لم يعرف العدوى حاجة زوجته إلى خنائه ولا يبدأ في بنها جبه لها إلا بعد أن رحلت، وكذلك المنظمة الفلسطينية إذ لم يحضر رجالها

الديار (بانا) يروي لنا طرفاً من ذكرياته في الطفولة إذ كان يصحب جدته في أثناء عودتها من منزل أسرته في حي عابدين عبر الترام إلى قريته القريبة من بها. وكانت الرحلة تستلزم منها التخلي عن ملابسها الريفية وارتداء الملابس اللب والبرقع ليجدو من أهل البندر. وذات يوم تعثرت في ملاينها ففعلت الأذى وتكتف جزء من ملابسها الداخلية فراحته تصرخ ولم تعد بعدها إلى القاهرة.

ويعلق كاتبنا على هذه الذكرى بقوله:

(ظل الأمر كله في وجداني والسون تمنى بي نحو الكبر والنصح - رمزاً لفشل جدتي في أن تفقذ فوق تقاليد الريف التصحيح جزءاً من حياة المدينة بمعنى عبور المراحل الحضارية المختلفة من زراعة إلى صناعة لتصل إلى مرحلة التحديث) ويستطرد قائلاً: (وهذا بالضبط في تصوري هو حال المجتمع عندنا وهو يحاول أن يصل إلى مرحلة التحديث والتي لا بد أن يصل إليها حتى لا يفوته ترام أو بالأحرى قطار التقدم فيسقط على الأرض وتكتشف عورته ويصبح مختلفاً غريباً لا يملك إلا أن يصرخ صرخة جدتي «يا غريبة الديار ياني، لأنها لم تستطع أن تعين حبايتها المطمئنة في مجتمعنا الزراعي، ولا هي استطاعت أن تعيش حياة التدفج في المدينة حيث أسباب التقدم التكنولوجي متوافرة).

ويرى كاتبنا المفكر أن الوصول إلى مرحلة تحديث المجتمع قد تتطلب العبور بفرض المراحل التي مرت بها المجتمعات المتقدمة أي الانتقال من مرحلة المجتمع الزراعي إلى مرحلة الثورة الصناعية الأولى ثم مرحلة الثورة الإلكترونية في الستينات التي آلت إلى قيام مجتمع المعرفة أي المجتمع الذي تكون مصدر قوته هي المعرفة وليس الأرض أو السلاح، ولكن المعلومات وحدها لا تبني مجتمعاً حديثاً وإنما تكمن العداثة في كيفية الوصول إلى المعرفة من خلال جمع المعلومات أي كيفية إدارة المعلومات وكيفية الاستفادة منها في تطوير الصناعة والزراعة والاقتصاد بل المؤسسات المختلفة أيضاً سواء الحكومية أو غير الحكومية وكذلك بناء المجتمع المدني نفسه.

والمشكلة التي يلح على تبيانها المؤلف أن الدعوة إلى بناء مجتمع المعرفة أو بالأحرى الدعوة إلى تحديث المجتمع تقتلض ضمناً مع أزمة القيم التي تعيشها بسبب الخلط الشديد في الكثير من المفاهيم، منها مثلاً أننا مجتمع متدين، وهي قيمة تحفظ للمجتمع الحديث ناسكه وتمنعه من الانهيار الأخلاقي أو الاجتماعي. ولكننا في الوقت نفسه نعانى من الزيادة المستمرة في انتشار الأصولية الدينية سواء الإسلامية أو المسيحية أو ما نسميه بصراحة التطرف والإرهاب. والمثل الثاني الدال على أزمة القيم بسبب الخلط في المفاهيم هو التناقض بين الدعوة إلى تحديث المجتمع وبين افتقاد الديمقراطية القائمة على تعدد الآراء وليس الرأي الواحد أو الفكرة المهيمنة، في حين أن الديمقراطية هي الأساس في قيام مجتمع حديث.

## د. حسن فتح الباب

قصيرة أبدها عن طالبان التي حملت مثالي بوذا والحرب الأمريكية لاصطيد ابن لادن بعد أن ببودوا شعباً لا حول له ولا قوة، وعن الأوضاع العربية. وهي مسرحية قططر مسخرية ومرارة ونقمة على الموساد الإسرائيلي، يصور بها الكاتب ما يجري حولنا من أحداث لا سابقة لها في التاريخ، وقد عهد للمسرحية بمقدمة عن نظرية المؤامرة معارضا من يرى تعميمها. أما هو فيرى مسحتها في بعض الأحوال مثلما يقع الآن. ويتجلى ذلك في مقاطع حوارية بين صقر حكومي إسرائيلي ورجل من الموساد.

وفي هذه المسرحية يجمع المؤلف كل الخيوط المتشابهة دون أن يفلت منه خيط واحد منها وهي تشكل أكثر من ألبان الطيف ثم يفكها واحداً واحداً طارحاً أراءه حاليًا في مهارة وهنكة لروعيه العميق بالمقدمات والتدليل وبالظواهر وما خفي منها من خلال عقدة المسرحية وهي نظرية المؤامرة التي يرى بحق أنها تنطبق على المخطط الصهيوني والمخطط الأمريكي اللذين يفتكيان حول إعادة بناء خريطة الشرق الأوسط بحيث يكون لإسرائيل السيطرة الاقتصادية وبالتالي السيادة السياسية على كل الشعوب العربية. ويتناول الدكتور سمير سرحان من خلال وصف انطباعاته عن مدينة الضباب لندن في مقال (من الذي سيهدم المعبد) مصير الحضارة الغربية مستشهداً بأبيات من قصيدة إليوت الشهيرة (الرجال الجوف والأرض الخراب) ومشهد من فيلم سليمان لشارل شابان يبين كيف تحول الإنسان إلى تريس صغير في آلة ضخمة، وما نبع ذلك من التكتات الفلسفية والفنية عن التدمير الذي خامر المثقفين منذ بداية الحرب العالمية الأولى بفقدان الروح والافتقار الواقع الإنساني إلى واقع أخلاقي يحكمه.

ويذكر كاتبنا على العرب أنهم كانوا يقاتلون بعضهم بعضاً في الوقت الذي كانت لندن تتقدم مثل سائر عواصم الغرب إلى عبور العصر الصناعي الأول وهو عصر الآلة إلى عصر المعلومات والتكنولوجيا العالية والتقدم الحائل. وأسلوب التذاعي يهتم المقال بالعودة إلى نظرية المؤامرة فيقول عوداً على بدء (إن العرب يجلسون على مقاهي لندن ينظفون دخان الشيعة ويحاولون أن يطمئنون أنفسهم أنه بالرغم من كل شيء فكل شيء تمام..). ولكن ما حدث في أمريكا يؤكد أنه تحت السطح أشياء كثيرة وأسرار لا حد لها قد تفصح عنها النظرة القادمة أو لا تفصح ولكن المؤكد أن هناك تخطيطاً حريالاً من جهات لا نعلمها حتى الآن، وأن الذي يخطط هو من مدرسة شارون التي تتبع سياسة هدم المعبد على من فيه. وليس ببعد أن عملية التدمير الشاملة التي يقوم بها شارون هي جزء من عملية تدمير أشمل تقوم بها قوى في العالم بأسره بتدمير مجزئات الحضارة.

وفي مقال (وجع في قلب الجامعة الأمريكية) يشيد مؤلفنا وناقداً المسرحي بشباب من الجامعة الأمريكية يقدمون مسرحية ذات عنوان ساخر هو (الحياة حلوة) تدور حول الراجح المرير الذي يعيشه أبناء هذا الجيل في مصر المحروسة بالإحباط الهائل الذي يعانونه وأحلامهم التي حولها النظام العالمي الجديد بزعماء القطب الأوربد إلى أحلام مستحيلة، وتنبؤات المسرحية بالحسرة على وطن أصبحت تسيطر عليه حمى الاستهلاك والإعلانات التلفزيونية المستفزة، وانهيار عصر كانت أمريكا تعدد بالرفاء، وكيف أصبح المستغل غامضاً في عيون الشباب.

وفي مقال يمزج بين السيرة الذاتية والقصيدة القصيرة بعنوان (يا غريبة



د. سمير سرحان

الأسبوع والتحديات الديمقراطية والأخلاق

الكتاب: ميمود وانهمار  
اميراطورية الأخلاق

المؤلف: د. سمير سرحان

الناشر: كتاب اليوم

## إصدارات

أشرف عويس



المجموعة: أعناق الورد  
القاص: د. عزة بدر  
الناشر: أفلام مصرية

سوف تهزمك الصغراء... قالتها  
المكيم وهو يودعني، رفعت في  
عينيه  
لشروعني وقتلت: لا... أنا أهدم  
الصغراء

كثيرا ما تضغط علينا الحياة  
بحوافها القاسية.. فنتهاوي سريعا  
نحت وهم انتصارها القذري علينا..  
دون أن ن فكر حتى في مجرد  
المقاومة التي لو حاولناها لاكتشفنا  
قدرة رائعة داخلنا.. تستطيع  
بمسألة هزيمة قسوة الحياة  
المزعومة.. هذا ما تفعله عزة بدر  
بروعة شديدة.. لقدرة علي  
الغفول والرغبة في الانتصار.. هذا  
هو جوهر الفعل الذي يجب أن نحيا  
الحقيقي الذي تدور حوله مجموعة  
أعناق الورد والذي يتجلي بوضوح  
في قصتها الرائعة.. عنواتي البحر..

الكتاب: القصة الجديدة  
وتجلياتها عبر الأجيال  
المؤلف: عبد الوهاب المصري  
يوسف

الناشر: كتابات نقدية  
هذه الدراسة محاولة لرصد  
عدد من الظواهر الفنية التي تجلت  
في القصيدة الجديدة من خلال  
أعمال عدد من الشعراء يملون  
أجيالا مختلفة من مبدعي القصيدة  
الجديدة بدءا بشعراء جيل الرواد..  
وصولا إلى أجيال الوسط وانتهاء  
بشعراء يملون جيل الثمانينيات  
والتسعينيات.. وإن كانت قصيدة  
التفعيلة تمثل الركيزة الأساسية  
التي تقوم عليها الدراسة.. إلا أن  
المؤلف تعرض أيضا لبعض  
الأشكال الفنية الأخرى للكتابة  
القصيدة مثل قصيدة النثر..  
معتبرا ذلك مجرد رافد جانبي  
يصب في المجري الرئيسي الذي  
تمثله القصيدة التفعيلية.. تتناول  
الدراسة أعمال صلاح عبد الصبور  
وحسن فتح الباب ومحمد مهران  
السيد وعبد الله السيد شرف  
ومصطفى العاوي وأوفي عبد الله  
الأدور وغيرهم.

المجموعة: شروخ الروح  
القاص: السعدوي الكافوري  
الناشر: كتابات جديدة

مجموعة شروخ الروح والتي  
تضم (١٣) عملا منها «مراسم  
خاصة للسقوط - الفريب - حني  
إشعار آخر - أحزان خضراء -  
طعم الصبار - تنويعات صماء  
علي أوتار مقطوعة، تقدم كتابها  
حقيقيا يمتلك القدرة علي رصد  
أحوال المجتمع المصري من خلال  
القرية المصرية الصغيرة  
بشخصها المهمين - وأحلامهم  
المرجعة.. هؤلاء البشر القابعين  
في سكون دائم يعرجون ويحزنون  
- يمرضون ويشغبون - دون أن  
يحب أحد بافرأحهم أو بأحزانهم..  
ومع ذلك فهم يملكون تلك القدرة  
الرائعة علي مواصلة الحياة في  
هدهد.. إنهم هؤلاء الذين  
يصارعون الحياة في كل لحظة  
دون أن يدعوا لأنفسهم أي قدر  
من البطلولة.

الكتاب: ذكوة الشعر  
المؤلف: د. جابر عصفور  
الناشر: مكتبة الأسرة

تحدث القائد العرب القدماء  
عن الشعر بوصفه ديوان العرب،  
يقصدون بذلك إلي أن الشعر ذاكرة  
الأمة الحافظة لتاريخها، الواجهة  
لأحداث حاضرها، اليقظة إلي  
المتغيرات التي تصوغ أفقا وأعدا  
لمستقبلها، ولم تكن هذه الدلالة  
بعيدة عن أذهان أولئك القادة الذين  
ردوا بعض قيمة الشعر إلي قدرته  
علي تصوير الجوانب المادية  
والمعنوية من حياة العرب، وفي  
هذا الكتاب القيم يورث الناقد  
لذاكرة الشعر من خلال أعمال  
أحمد عبد المعطي حجازي وأمل  
دنقل وصلاح عبد الصبور والبياتي  
وأبو القاسم الشابي وغيرهم.



**المجلة: تحديات ثقافية**  
الناشر: دار تحديات ثقافية

صدر العدد الجديد من مجلة «تحديات ثقافية» برئاسة تحرير الشاعر والناقد مهدي بندق ويضم محوراً خاصاً حول الثقافة العربية الإسلامية كتب فيه د. محمد حنايف دياب حول الخطاب الإسلامي والتحديث وكتب د. أحمد كمال أبو المجد حول الإسلام وأمريكا كما كتب فيه د. ولال غالي ود. خالد حربي وغيرهم، أما دراسات العدد فكتب فيها د. السيد نقادي حول الإبداع الفلسفي في مصر وكتب أشرف منصور حول «فكره وتكنولوجيا تصنيع الفرد» كما ضم العدد الكثير من الموضوعات حول العنصرية الأمريكية وعالم الفنون والأدب - فن النحت بين روسيا ومصر - متحف مكتبة الاسكندرية وتكذيب هنتجتون.



**الكتاب: الحديقة (دراما شعرية)**  
المؤلف: فتحي البريشي  
الناشر: ثقافة الديمقراطية

الشاعر فتحي البريشي صدر له من قبل العديد من الأعمال الشعرية منها: «الكلمة والكلاب» - غدا الشوارع - عزف ع السكك - وغيرها، كما كتب المسرحية الشعرية مثل «زمار الحي» - دهية - ديب الغرابي، كما فازت مسرحيته «المصدر» بمسابقة تيمور للإبداع المسرحي عام ١٩٩٣... وفي هذه الدراما الشعرية «الحديقة» يرصد المؤلف أحداثاً حقيقية وقعت في قرية «كفر الأعرج» القريبة من المنصورة وذلك في يوم ١٨ يونيو ١٩٧٥.



**المجموعة: رسام الأرواح**  
المؤلف: أحمد الشيخ  
الناشر: أصوات أدبية

أحمد الشيخ.. أحد الأصوات البارزة في جيل الستينيات.. قدم لنا قبل هذه المجموعة «النش في الدماغ» - مدينة الباب المفتوح - كشف للمستور - الحمام الصيفي - البحر الرمادي - وغيرها، كما قدم لنا العديد من الأعمال الروائية الجميلة.. وفي هذه المجموعة التي تضم (١٠) أعمال منها «عن الأحلام المبحورة» - الخروج من المدخل الأخضر - الخط الأخير في لوحة التذكيرات - الكلام الساكت، وواصل المؤلف رسده للحياة والمجتمع وفق فلسفته الخاصة التي خلص إليها من واقع توريته مع هذه الحياة.



**الكتاب: شهادتهم عن ثورة يوليو**  
إعداد: يسري السيد  
الناشر: كتاب الجمهورية

نمر الآن خمسون عاماً على قيام ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ التي غيرت وجه الحياة في مصر والعالم العربي وأمدت آثارها إلى العالم الثالث كله... وهذا الكتاب يقدم مقتطفات من بعض أهم ما صدر عن الثورة وحولها من كتابات ومذكرات بتصرف من خلالها الجيل الجديد على بعض ملامح الثورة ورجالها ويذكر معها الجيل القديم ما عاش من أحداثها... يتصدر الكتاب مقال لمحمد حسنين موكل هو الأول في سلسلة مقالات كتبها عن هذه المناسبة ويختم الكتاب بمقتطفات من شهادة لعضوين من مجلس قيادة الثورة وهما حسين الشافعي وخالد محيي الدين.. ثم مجموعة من الوثائق التي تتضمن القرارات الولي للثورة.

د. مصطفى الضيع

eldab3@hotmail.com



### كتاب على التت

«قلما حظيت مسألة الأجناس الأدبية باهتمام الدارسين والنقاد العرب. وقد يعود ذلك إلى عدم أهمية هذا الموضوع في الأدب العربي القديم حيث كان الاهتمام منصبا على الشعر وحده. أما الآن وبعد أن دخلت أجناس جديدة إلى الأدب العربي بفعل الاحتكاك بالغرب (القصة - الرواية - والمسرح) فإنه من الواجب إعطاء هذه المسألة الأهمية التي تستحقها. لكن أي دراسة في هذا المجال ستعتمد على الدراسات الغربية، وذلك لندرة الدراسات في اللغة العربية. ومن هنا تأتي أهمية هذا الكتاب للباحث جان ماري شيفير الذي يعمل في مركز البحوث العلمية في فرنسا، ويتنصب اهتمامه على مجال علم الجمال العام، والنظرية الأدبية.

بهذه السطور يقدم د. غسان السيد ترجمته لكتاب «ما الجنس الأدبي» الذي صدر عام ١٩٨٩، عن سلسلة الشعرية، تحت إشراف الناقد الفرنسي المعروف جيرار جينيت، والكتاب كاملا، تجده على العنوان التالي بعد أن صدر في طبعته الورقية من اتحاد الكتاب العرب بسوريا، ويمكنك أن تحصل على نسخة كاملة منه من موقع الاتحاد على الشبكة.

<http://www.awu-dam.org/book/97/study/165-g-sa/ind-book-sd001.htm>

### من يخاف الكتاب الإلكتروني

هل للكتاب أن يعلنوا عن تخوفهم من الكتاب الإلكتروني، لقد بدا واضحا أننا في حاجة لطرح الموضوع من زاوية حالة التناقض التي نعيشها، ففي الوقت الذي نشك في من غياب القراء واقتفاء الأدب لذلك القارئ الجاد، نتوقف عن اكتساب أرض جديدة وصولا لهذا القارئ الذي علينا - وقد قضت عليه ظروف التعليم وظروف أخرى - أن نسعى إليه، أن نقطع القفار التي تفصلنا عنه.

يصرح البعض بالخوف من غياب حقوق المؤلف وحضور الخوف - الذي لا مبرر له من السطو على الكتاب (كما لو كان كل رواد النت من الهاكرز، وأن الكتاب الورقي في حماية طبيعية من السطو عليه)، هل يمكننا بعد هذه الطريقة في التفكير أن تقترب من حافة العصر؟ إنه السؤال الذي يحتاج لجواب عميق، جواب لا يكتفى بالتلويح بالأشياء، من قبيل: دع الأمور تسير على وضعها المرسوم، أو ما لنا نحن بتعقيدات العصر، أو سنفل ذلك في وقت قريب، وإنما يكون الجواب بحجم المسؤولية العصرية التي تختصها طبيعة العصر، واللحظة التاريخية التي يجب أن نتطلع لأن نصنعها أو نسعى لذلك.

### مجلة أمواج

إذا كنت من الباحثين عن موقع لمطبوعة مصرية تتمتع بحضور جميل ومادة ثرية فإنك هذا الموقع الجميل لمجلة أمواج الاسكندرية، حيث يمكنك أن تزور الاسكندرية وتتابع أمواجها عن قرب، كما يمكنك أن تتابع المنوعات الثقافية والتحقيقات، والحوارات والمقالات، إضافة للقصة القصيرة والشعر، وملف العدد، وشخصية العدد، كما يتضمن العدد الأخير ملفا كاملا بالصور.

<http://www.amwague.com/10/efataheya.asp>



## غريب يدخل البيت فوضيه

(أنت تكره المقابلات الصحفية لأن وسائل الإعلام، كما تقول، تعرض للمشكلات التي تثير اهتمامك بتأخير يبلغ عشرين عاماً من الأحداث نفسها. فهل تشذ المنافسة بيمين المكتوب والصورة عن هذه القاعدة؟ هكذا بدأت المحاور: إليزابيث شميلا حوارها مع الناقد والروائي: أمبرتو إيكو الذي لم يكن سهلاً كما تظن، ولكنه كان ممتعاً كما تعودنا، وقريباً من متعتك وأنت ترحل مع روايته اسم الورد تتابع رحلة المحاور في عقل الرجل الذي ينفي العقولة التي تبدأ بها محاورته: أبدأ، الدليل هو أنكم تسألون عما إذا كان المكتوب قد خسر الحروب في مواجهة التسمي - البصري في اللحظة التي ينتصر فيها بشكل مطلق، لأول مرة في التاريخ بفضل الحاسوب الذي يقلب علاقاته بالصورة - بما أنه توجد كلمات على شاشة الكمبيوتر، وهو أمر لم يكن موجوداً بالطبع على شاشة التلفاز. إننا نعيش تحولاً في النوع، ويؤكد بقوته: إن الحاسوب يمثل حضارة الأبدية، مثلما كانت الحضارات، من الهرم إلى الكنيسة الباروكية. حضارات صورة إذن، وبناء عليه بعيد صياغة ما يتردد بقوة: فالأسئلة التي سوف تطرح من الآن فصاعداً هي أسئلة مختلفة. مثلاً: هل ينشط عبر الكمبيوتر نشر المعرفة من خلال الكتاب أم لا. ثم كيف تؤثر السرعة في كيفية امتصاصنا للمعلومة. وهل يولد الإفراط في المكتوب (المطبوعات والمنشورات بجميع أنواعها، والإفراط الجنوني في النسخ الإلكترونية للوثائق والهجوم المقلق لهذه المنشورات الذاتية التي تخرج للهواء الطلق من الفاسكس، هل يولد ذلك أمراضاً جديدة مثلما قد يحدث عند الإفراط في الأكل بعد قرون عديدة من المجاعة؟

وموقع جهات لا تتوقف مادته على هذا الحوار فهناك تجد عشرات الحوارات مع أدباء، ونقاد عرب: أدونيس، ومحمود درويش، وفتحي عبد الله، ومارسيل خليفة، وأمجد ناصر، وعبد المعطي حجازي، وغيرهم.

<http://jehat.com/arabic/amber.htm>

## Com . شاعر (قاسم حداد)

(أضع المرأة على الطاولة. أحملق، وأتساءل: من يكون هذا الشخص؟ أكاد لا أعرفه. استعين بالمزيد من المرايا. وإذا بالشخص ذاته يتعدد أمامي ويتكاثر مثل الصدى كاتدرائية الجبال، فاتخيل أنني قادر على وصفه: إنه قاسم حداد). ولأنه شاعر يعيش عصر الثورة التكنولوجية يجعل من اللت مرآة يرى الآخرون فيها شاعراً يقدم مشروعه الشعري والحياتي، ويمكن للقارئ أن يتعرف على سيرة حياة الشاعر، ومقالاته ومقالاته وعلاقاته بالآخرين، والصورة التي تسجل مسيرة حياته، كل ذلك في واحد من المواقع المتميزة على الشبكة العنكبوتية.

<http://www.qhaddad.com>



## الأجندة الثقافية

إيمان إدريس

تعرض دار الأوبرا المصرية على مسرح الهناجر مسرحية «الليلة الثانية بعد الأولى»، وهي من إخراج عصام السيد وبطولة الفنانة أمينة رزق - وخليل مرسى - وصفاء الطوخي.



يوصل المنتدى الدولى للكتاب بمحكى القلعة فاعليات دورته الأولى وتتضمن يوميا محاور ارسم، تكلم، ناقش وقراءات شعرية وحوارات فكرية وعروض سينما وفنون شعبية ومسرحية ومعرضاً للرف البيئية.

تنظم اللجنة الثقافية باتحاد الكتاب مجموعة من الليالي الشعرية خلال شهر أغسطس على النحو التالى:

الليلة الأولى السبت ٨/٣ لشعراء بورسعيد ودمياط والإسماعيلية

الليلة الثانية السبت ٨/١٠ لشعراء الصعيد

الليلة الثالثة السبت ٨/١٧ لشعراء القليوبية، والشرقية والمنوفية

الليلة الرابعة السبت ٨/٢٤ ليلة أخرى لشعراء الصعيد

وبشارك فيها عدد من شعراء القصصى والعامية

الليلة الخامسة السبت ٨/٣١ ليلة لشعراء وسط الدلتا، المنصورة، الغربية وكفر الشيخ إضافة إلى فقرات غنائية وموسيقية تصاحب هذه الأمسيات الشعرية وتعد الندوات فى تمام السابعة من مساء كل سبت تحت إشراف الروائى فؤاد قنديل.



فى إطار فعاليات مهرجان القراءة للجميع بدأت الدورة الثانية عشرة تحت شعار أقرأ لطفلك لتمتد لكافة ربوع مصر لتقيم



نشاطاً موازياً لمشروع مكتبة الأسرة لعقد سلسلة من الندوات الثقافية والفكرية والإبداعية فيقام بحديقة الفسقاط بعين الصيرة لقاءات مع د. زغلول الصيغى، ود. مثال

القاضى ود. ثريا إبراهيم

وحمدي عبد الرازق وحفلات لفرق كورال ١٥ مايو ومنتشأة ناصر وورشه فنية وللعرائس وحفلات لفرق القاهرة والسلام للموسيقى العربية تحت إشراف حسام فؤاد وذلك فى يومى الخميس والجمعة.

وعن نشاط حديقة روض الفرج فهناك لقاء مع فوزية مهران، ود. مصد أبو الخير، وحمدي عبد الرازق، ومحمود مسعود وورشه فنية وللعرائس وحفلات لفرق القاهرة والسلام للموسيقى العربية وكورال أطفال ١٥ مايو منتشأة ناصر.

وتعرض بحديقة نادى محافظة الفيوم مسرحية الوهم لنادى مسرح الفيوم وندوة عن المسرح وورشه للعرائس وعرض لفرقة الفيوم للفنون الشعبية وتحليل لديوان محمد عبد المعطى ودراسة للقصة القصيرة وأمسية شعرية لديوان شحاته إبراهيم وتقديم حديقة المرأة والطفل بدمياط مسابقات ثقافية ومعلومات عامة وتعد محاضرة عن النظام وأثره فى الحياة وأخرى عن الإنترنت وتنظم يوماً ثقافياً ومعرضاً لرسوم الأطفال وندوة ثقافية وورشه تشكيلية وعرضاً لفرقة دمياط للفنون الشعبية.

ويقام بحديقة مجلس مدينة القناطر أمسية شعرية وثقافية ومسابقات وورشه ومحاضرة فنية وعرض سينمائى وحفلات لفرق بنها والقناطر ويهتيم للموسيقى العربية.

ينظم ملتقى الشباب باتحاد الكتاب ندوة أسبوعية لمناقشة إبداعات هواة الأدب وأصحاب الموهبة وذلك مساء كل أحد حيث يلتقون بكونية من كبار الأدباء للاستماع إلى إبداعاتهم وتبادل الرأي حولها تشجيعاً لهم على مواصلة الإبداع للتجديد والتجريب فيه ويشرف على هذه الندوات د. سيد البحراوى.

يفتتح مركز الأسكندرية للإبداع معرض مهرجان الجمعية الأهلية للفنون التشكيلية بالقاهرة.

يقام بالمركز الروسى للعلوم والثقافة لقاء حول التعليم العالى فى روسيا وذلك فى تمام الساعة السابعة مساءً.

# رسائل المحيط الثقافي

## طريق الازدهار

تدركون أن النوافذ المفتوحة على أفق الثقافة الجادة قليلة.. وقليلون هم من يساهمون في إثراء الثقافة والتجلى المعرفي بعيداً عن مناطلات الحقيقة والصراعات وعدم ديمقراطية الحوار والرأى الحر.. ولقد فتحت لنا «المحيط» سماوات متصلة نطل منها على إبداع طال النظارة له.. لفتح مكان المعرفة المجهولة وطرق أبواب المعرفة التي لن يتوصل إليها إلا من أخلصوا قلوبهم وأقلامهم لتلك الغاية النبيلة.

عبد الغفار محمود عبده العوضى  
دكرنس - المنصورة

المحرر:

ونحن نشكرك على تلك الثقة.. ونعندك بالحفاظ عليها بمواصلة السير في طريق التميز والإبداع الجاد ونشر كافة الآراء من كل المدارس الفكرية والأدبية ولدفع معا ألف زهرة حقيقية تفتتح كل يوم.

## وفاء إدريس

الشاعر السكندري عبد الرحمن درويش.. كتب قصيدة مهداة إلى الشبيبة الفلسطينية وفاء إدريس. ننشر منها هذا المقطع:

يا عود القل يا مزهرة  
في صفة حلمنا القادم  
يتوكل لا يبيض الزاهي  
وكاب أبيض على راسك  
يتباهى  
على كل البنات التي..  
كلامهم عن غداوى القلب والجنة  
وعن آخر كلام في غوة فيديو كليب  
تبتغى

حببتي.. وآه من الأحباب وم الفرية  
باشوفك ماشيه وسط الجرجي  
والأطفال  
يايدك تمشي دمه  
وبين الدم والأطفال  
تداوى جرح بيمك  
وفي الضلعة يايدك ولعت شمع

## تساؤلات سابعة

سرني أخيراً نشر إبداعات لزملائنا الشباب.. وإن كنت لا أزال أحس الخجل في نشر إبداعات الصف الثاني الذي تأمل له قريباً احتلال مكان الصدارة على صفحات المجلة.. ولا زلت أسأل نفسي مجدداً.. لماذا هذا الورق الثمين الذي يكلف إدارة المجلة ويكلفنا.. أسئلة كثيرة تطرح نفسها وأنا أرى المجلة أول كل شهر تصدر بنفس السعر ونفس الحجم ونفس الورق.

سليم عبد الرحمن سيد  
ساقية مكي - الجيزة

المحرر:

حينما أصدرنا المحيط.. أعلننا من البداية أننا نسعى لإغناء ثقافة العين والعقل معا وإن نحاول الوصول إلى التوافق الناجحة التي تجمع بين جمال الشكل والمضمون.. ولا نعتقد أن سعر المجلة مرتفع بل هو أقل من تكلفتها الفعلية.. أما الشباب وإبداعاتهم فنحن نحرصون عليها ولنسا بخلاء في نشرها مطلقاً.

## من الدار البيضاء

أهنتكم على هذا الإصدار الجميل - الذي سيمتوه «المحيط الثقافي» والذي نتمنى له طول العمر والاستمرارية في رحاب الكلمة الأدبية الهادفة.. في زمن ندرة المقروية.. وفي الوقت ذاته أرسل لكم قصتي القصيرة «الكيش» متمنياً أن تحوّل إعجابكم.

محمد مفتوح  
الدار البيضاء - المغرب

المحرر:

نحن حريصون منذ البداية على نشر الإبداعات العربية.. وننتوجه إلى القارئ والمثقف العربي في كل مكان حتى في أوروبا وأمريكا وأستراليا.. ونبتعت من خلالك بتحياتنا وتقديرنا إلى كل المثقفين والمبدعين في المغرب العربي عامة وفي الدار البيضاء خاصة.. وقصة «الكيش» في طريقها للنشر في الأعداد القادمة.

## مسيرة عمى سام

يسعدني إرسال قصة قصيرة بعنوان قصاصات من سيرة عمى سام.. على أمل النشر حيث أثبتت التجارب رغبتكم في مساندة المبدعين الشبان.

عصام الدين محمد أحمد

المحرر:

وصلتنا كل رسالتك وقصصك.. ونحن نعتزف بأنك من القصاصين الشبان الجيدين الذين يستحقون الوقوف إلى جانبهم وكنا نود أن نراك في ندوة القصاصين الشبان.. وعلى كل الأحوال فقصتك في طريقها للنشر قريباً.



1745-1739

للمعان جوموم الاول كوستو

فرس الملك

